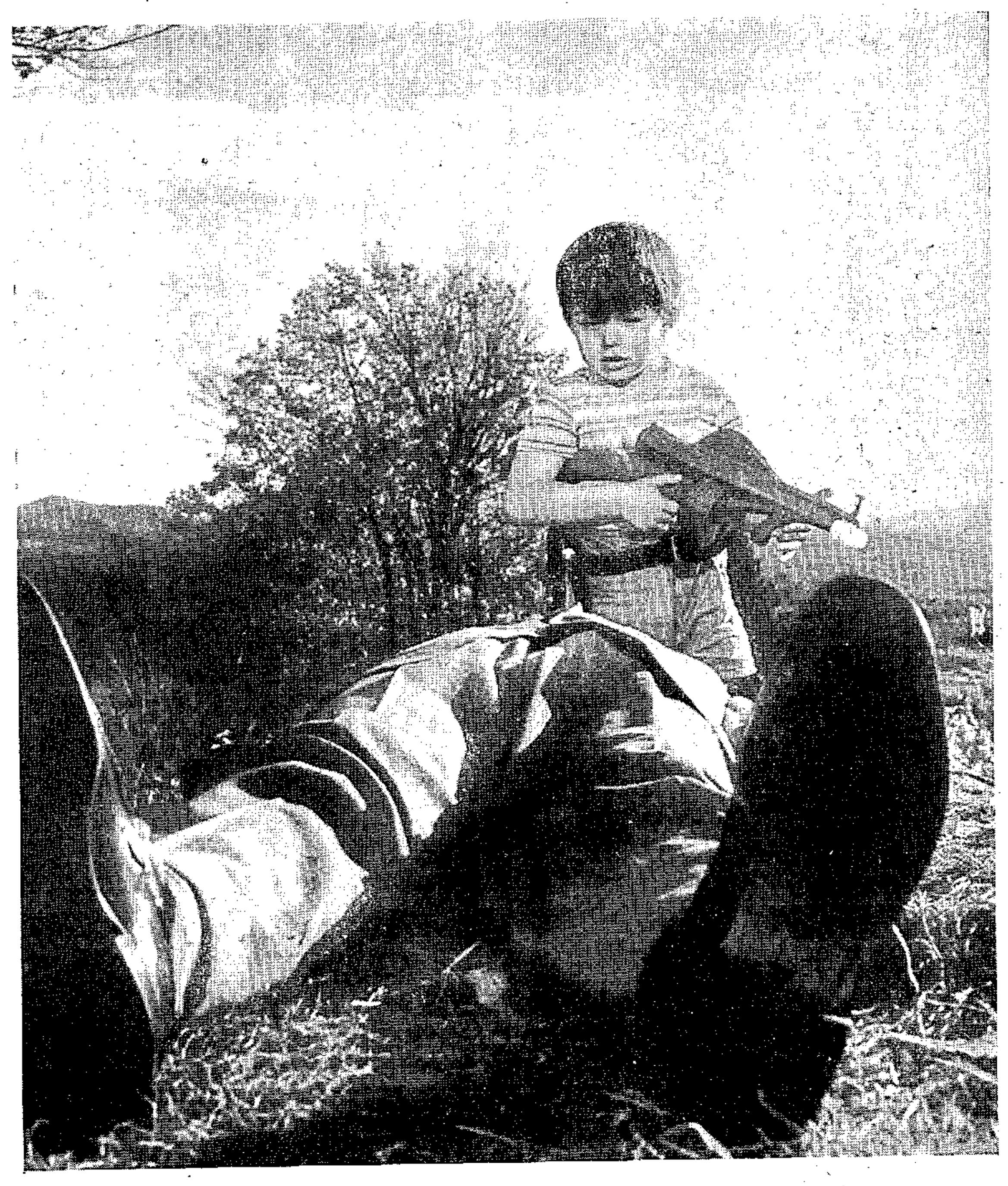
CAHIERS DU CINÉMA



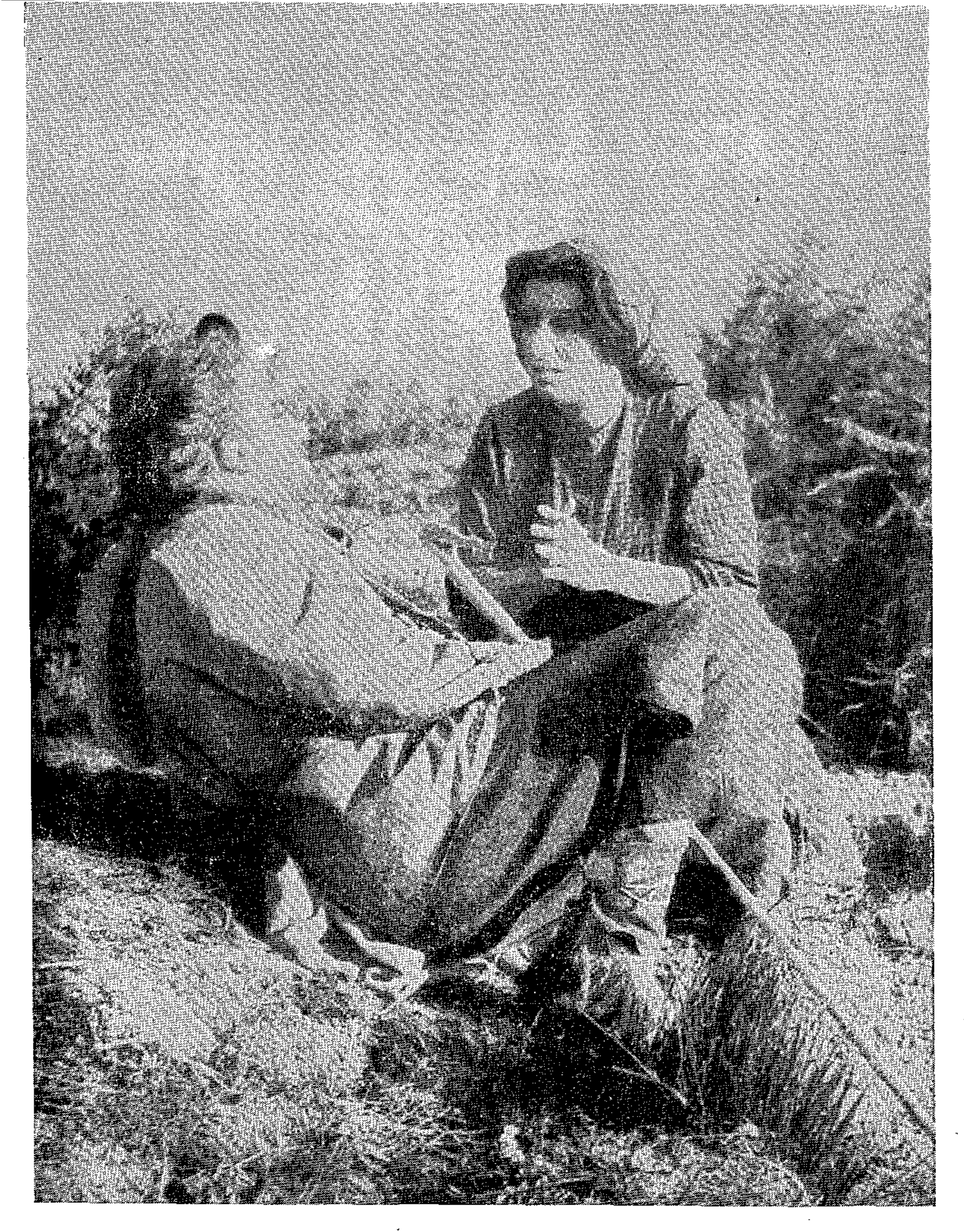
57 ★ REVUE MENSUELLE DU CINÉMA ● MARS 1956 ★ 57



En compagnie des plus grandes vedettes du jazz, Steve Allen et Donna Reed incarnent Benny et Alice Goodman dans le Cinémascope Universal BENNY GOODMAN STORY.



MAIS... QUI A TUE HARRY ?... se demande le petit Arnie.
C'est aussi le titre du dernier film d'ALFRED HITCHCOCK (*The Trouble with Harry*), un film extraordinaire, mystérieux et d'un comique tout à fait particulier. En VistaVision et en Technicolor, Hitchcock, une fois de plus, vous prendra au piège et il est bien possible qu'en sortant de la projection vous vous disiez encore MAIS... QUI A TUE HARRY ? (*Paramount*).



Enfin, après des années d'attente, nous pouvons voir AMORE, de ROBERTO ROSSELLINI. Rappelons qu'AMORE se compose de deux épisodes: 1° *La Voix humaine* de Jean Cocteau avec Anna Magnani; 2° *Le Miracle.*

En exclusivité au STUDIO DE L'ETOILE - CINÉMA D'ESSAI (14, rue Troyon - Métro Etoile) et au STUDIO DES URSULINES (10, rue des Ursulines).

Sur notre photo, Anna Magnani et Federico Fellini (également scénariste du film) dans *Le Miracle.*

Cahiers du Cinéma

MARS 1956 TOME X. N° 57

SOMMAIRE

✶

Les Films

✶

✶

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle du Cinéma et du Télé-cinéma, 146, Champs-Elysées, PARIS (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef* : André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze et Lo Duca.
Directeur-gérant : L. Keigel.

NOTRE COUVERTURE



Giuletta Masina et Broderick Crawford dans IL BIDONE de Federico Fellini. Après le triomphe de *La Strada*, IL BIDONE était à juste titre un des films les plus attendus de l'année. Giuletta Masina y confirme son grand talent et Broderick Crawford fait une création extrêmement émouvante. Ce fim passe en ce moment avec un très grand succès à *L'Avenue* et au *Vendôme*. (Coproduction TITANUS-S.G.C., distribuée par PATHÉ CONSORTIUM CINÉMA.)

A propos d'*Il Bidone*, consulter dans ce numéro l'article de D. Delouche, assistant de Fellini (page 21), et la critique d'André Bazin dans notre prochain numéro.

Ne manquez pas, page 43, de prendre **LE CONSEIL DES DIX.**



Luchino Visconti

POUR SALUER VISCONTI

par Willy Acher

ATTAQUE

Un plan de *Senso* réunit dans la glace d'une loge de la Fenice Franz Mahler et Livia Serpieri au moment d'échanger leurs premiers mots. Dans ce miroir qui prend tout l'écran, Franz et le gouverneur autrichien sont réfléchis à gauche, Livia à droite : entre eux, la *glace inscrit dans le rectangle* d'espace sur lequel s'ouvre vers le théâtre cette partie de la loge, la *prima donna* réfléchie en oblique, qui en réalité est face à la salle, avancée sur le proscénium du théâtre en plein *canto frontale* — cette localisation privilégiée du récitatif d'opéra que Luchino Visconti a tenu à conserver dans les mises en scène qu'il a réglées à la Scala.

Cadrage recherché, image complexe, ce plan est un bon exemple de cette forme étudiée que la critique janséniste de gauche en Italie reproche à Visconti, en même temps que de cet emploi des miroirs pour la révélation des êtres et l'aggravation des choses qui parsème l'œuvre viscontienne, et *Senso* en particulier. Tout signifie dans cette admirable image, à commencer par les moyens de l'image elle-même. Reflet d'une *comtesse, reflet d'un officier,* leur rencontre dans une glace de la Fenice ; *en tiers* le reflet du *melodramma* qui se joue à côté. Cet instantané dans un miroir consigne la vérité intime de la *première vue* Comtesse Serpieri-Lieutenant Mahler : cette femme *non révélée,* cet homme dont l'être se confond jusque pour lui-même avec le paraître, ont exactement *valeur d'apparences.* Vérité totale, mais *vérité de*

N.D.L.R. — La documentation pour cet article ainsi que pour la filmographie et la théâthrographie qui le terminent nous a été fournie par notre confrère italien J.C. Castello que nous remercions ici de son obligeance.

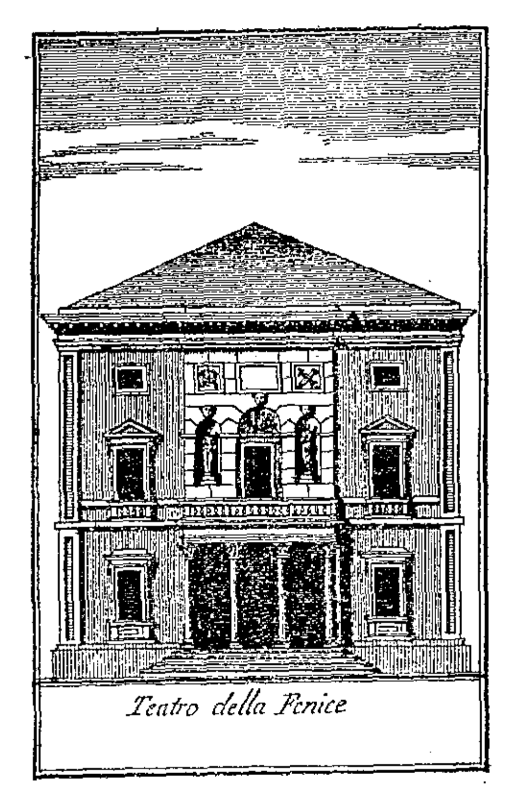
synthèse plutôt que prélèvement spontané de réalité : il y a beaucoup de Visconti dans ce seul plan comme dans les dix extraordinaires minutes de film qui l'amènent.

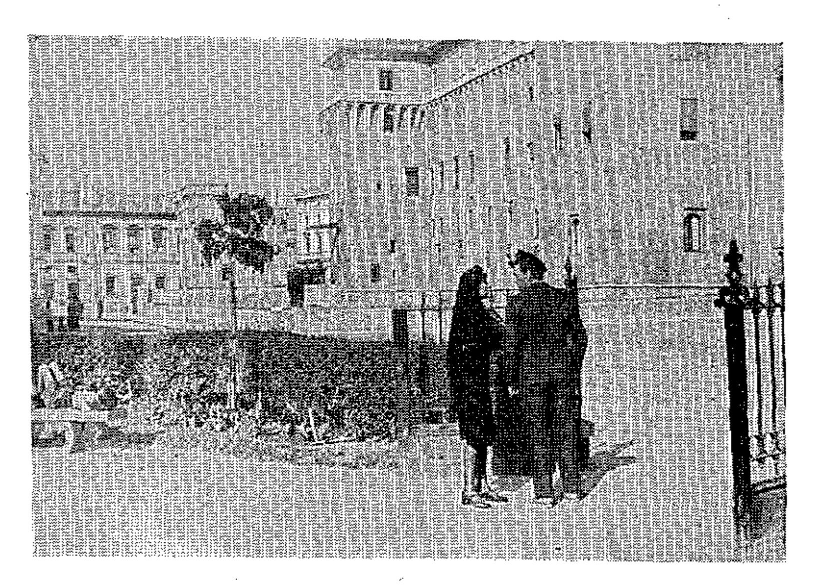
Cette belle séquence de la Fenice, microdrame placé en germe de tout le film, abonde en correspondances de thème à thème et de détail à détail entre l'opéra sur la scène, le drame dans la salle et dans le pays, et déjà le drame dans la loge, unis dans une admirable dynamique concentrique : le *melodramma* passant (par un très beau travelling lent au-dessus du proscénium et de l'orchestre) de la scène à la salle, et le drame national et le drame individuel passant par ondes autour des personnages du théâtre à la ville et de la ville au pays. Toutes *coïncidences* vraies parce que chargées d'*intentions* justes ; soulignées par d'utiles indications de mise en scène dont la dominante est ainsi que l'a rapporté Franco Zeffirelli l'angle de vision donné sur la scène et la salle ensemble (la représentation étant vue *de profil*) par la position des loges d'avant-scène à la Fenice comme à la Scala, où Visconti en aurait eu l'intuition pour son film. (Gianni Puccini parle aussi du rôle d'une carte postale d'Aci Trezza dans la protogénèse de *la Terra Trema* ; dans la conception d'une œuvre viscontienne, une intuition d'ordre visuel rappelle souvent l'invention de *l'attaque* ou de *la chute* chez les grands sonnettistes). Ainsi dans *Senso* « *le point de vue de l'avant-scène* » introduit noblement le dévoilement de l'envers et de l'endroit de toutes choses, concourant au développement du drame. Cette manière critico-dramatique de *Senso*, que symbolise le point de vue initial, cette association, pour le personnage comme pour le spectateur, de la participation au drame et de son dévoilement objectif, il faut l'expliciter dans les films de Visconti depuis *Ossessione* pour dégager autour de cette dominante un bilan critique de l'œuvre de ce réalisateur.

L'HOMME ET LA ROUTE

Le premier film de Visconti devait être une adaptation d'un des romans réalistes du Sicilien Verga, l'*Amante di Gramigna*. L'autorisation de le tourner ayant été refusée par le gouvernement mussolinien, Visconti se rabattit sur un récit de James Cain que lui avait envoyé Jean Renoir.

En 1769, des gentilhommes de Venise formèrent une Noble Société du Nouveau Théâtre, et en publièrent le 1er novembre le Programme en quatre pages dans lequel ils se proposaient de faire construire à Venise un nouveau théâtre d'opéra. La ville possédait alors six théâtres, plus quelques Teatrini privés. Onze architectes d'Italie entrèrent en compétition pour la construction de la Fenice, et leurs maquettes furent exposées pendant huit jours devant le public, qui donna sa préférence à Giovanni Antonio Selva, de Venise. De février 1790 à mai 1792, à la veille de la disparition de la République, Selva construisit son théâtre. Détruit par un incendie en 1836, le Phénix renaît de ses cendres sous la direction des frères Madonna, travaillant sur les plans originaux. Le théâtre pouvait contenir environ 2.000 personnes, dont 850 au parterre et comportait 167 loges et reste aujourd'hui l'une des plus belles salles d'Europe. Dans Senso, *on a reconstitué le grand lustre à chandelles de la Fenice au siècle dernier. L'entrée du théâtre est représentée ci-contre d'après un dessin original de Selva, gravé en 1884.*





Clara Calamaï et Massimo Girotti, dans *Ossessione* (1942).

le Facteur sonne toujours deux fois dont la diégèse typiquement naturaliste lui parut susceptible d'une fructueuse transposition italienne dans l'univers sordide et ensoleillé des tâcherons, des bistrots, du lumpenproletariat de Ferrare et de la basse vallée du Pô. Le film devait être tourné avec Anna Magnani. Un empêchement fit que Visconti employa à sa place Clara Calamaï, actrice conventionnelle dont il fit un personnage bien à lui. En transformant la Calamaï, en lançant Girotti, Visconti donnait corps à ses idées alors très neuves sur *le travail des acteurs*, « matériel humain avec lequel on crée des hommes nouveaux qui, parce qu'ils la vivent, donnent naissance à une réalité nouvelle. L'acteur est avant tout un homme. Il n'est pas exclu qu'un *grand acteur* au sens de la technique et de l'expérience ne possède certaines qualités plus essentielles. Mais souvent *des acteurs moins célèbres* sur le marché possèdent aussi bien ces qualités, sans parler de *l'homme de la rue* qui, outre qu'il a en lui le charme de la simplicité, possède souvent des qualités plus authentiques et saines que les autres parce qu'étant le produit de milieux sans compromis c'est souvent un homme meilleur. Retrouver le *soubassement de la personnalité* contrefaite d'un acteur est une recherche qui en vaut la peine, parce qu'au fond il y a toujours une créature humaine, libérable et rééducable ».

Réalisé en cinq mois de 1942, *Ossessione* fut une révolution du cinema italien. « Grâce à un *artiste* » écrit Pietrangeli « *toute une Italie prenait vie : celle de Ferrare avec ses places vides et ses rues grouillantes, d'Ancône avec sa foire de Saint Cyriaque, du Pô avec ses larges grèves de sable ; paysage sillonné de routes poudreuses où les autos et les humains circulent comme un sang noir... Humanité misérable, avide, sensuelle, obstinée, esclave de la lutte quotidienne et d'instincts qu'elle ne peut dominer* ». Dans un cinéma encore privé de substance, le film de Visconti *apportait et annonçait* quelque chose de neuf, qui allait être le néo-réalisme, bien que le style propre à *Ossessione* s'en différencie dans un sens naturaliste par l'abondance des notations du décor, le vérisme des dialogues, les thèmes croisés de la sexualité et de la déchéance sociale. En 1943, *Ossessione* était aussi le manifeste d'un groupe *de scénaristes* et de cinéastes dont Luchino Visconti faisait partie avec son ami De Santis, avec Gianni Puccini, Mario Alicata, Antonioni, Pietrangeli, Lizzani, futurs communistes pour une bonne part, alors venus à l'antifascisme moins par tradition dogmatique qu'en réaction à l'expérience vécue d'une jeunesse asphyxiée — dans une attitude comparable à celle de Bardem dans le régime franquiste — réformateurs acerbes en cinéma comme en politique, pressés d'en finir avec les téléphones blancs et le filon historique, et dans le meilleur des cas avec *l'irréalisme* formaliste de ce qu'étaient alors Castellani, Soldati, Lattuada. Exprimées dans les revues *Cinema* et *Bianco e Nero*, anciennes séries, les préoccupations du groupe tendaient une fois renvoyés *les cadavres au cimetière* à chercher une émotion, une vérité nouvelles dans une présentation réaliste de la réalité *dans la société italienne du moment*, tentative dont l'une des intentions immé-

diates était d'apporter une antithèse critique aux mensonges du régime fasciste. Critique sous-jacente à *Ossessione*, destinée à s'épanouir dans le film *Verghien* que Visconti avec ses amis songeaient constamment à réaliser : intention dont le développement devait marquer profondément ses films ultérieurs.

L'HOMME ET LA MER

En 1947, après quelques années de silence consacrées à de foudroyants débuts au théâtre qui firent de lui le metteur en scène que le public italien suit et discute passionnément d'une pièce à l'autre, Visconti réalise son film verghien, et le réalise de façon vraisemblablement assez différente de ce qu'il aurait pu faire en 1942 puisque entre temps il a pris position avec les communistes dans la vie politique et culturelle de son pays. Il s'agit de l'adaptation d'*I Mala voglia*, l'histoire racontée par Verga d'une famille de pêcheurs siciliens qui prend conscience de l'exploitation intolérable qu'elle subit et se jette dans une lutte désespérée pour en abolir les excès. Le récit de la tentative malheureuse, mais non stérile, de ces isolés devait constituer *l'épisode de la mer* d'une trilogie consacrée aux luttes des travailleurs de Sicile pour leur libération. Un *épisode des mineurs* devait montrer comment sous l'impulsion d'un ouvrier courageux l'action commune des travailleurs d'une mine de soufre pouvait faire halte au chômage partiel imposé pour les réduire à merci, et un troisième épisode présenterait *les paysans* des grands fiefs, leur sujétion totale à une exploitation arbitraire défendue par des terroristes au service des barons, leur prise de conscience acquise en réaction aux crimes de la maffia patronale et marquée par l'occupation des terres incultes ou, assiégés par les *forces de l'ordre*, les paysans grâce à la solidarité déjà éveillée des autres travailleurs remportent une première victoire décisive. Une soumission séculaire est brisée dans cette Sicile encore féodale et quasi cyclopéenne :



La Terre tremble (1948).

la Terre tremble, et ce sont les hommes qui la font trembler. Le film de trois heures que constitue la version intégrale de l'épisode de la mer porte le titre de la trilogie : *la Terra Trema* ; il a été tourné de novembre 1947 à mai 1948 à Aci Trezza sur la côte est de la Sicile par Visconti et son équipe comprenant notamment son opérateur Aldo et ses assistants Franco Rosi et Franco Zeffirelli, avec le concours des habitants dans les rôles de leurs occupations habituelles, s'exprimant librement en dialecte (*la langue italienne n'est pas en Sicile la langue des pauvres* — un doublage italien a été post-synchronisé) sur le canevas du scénario, lui-même constamment subordonné à la réalité locale. Le résultat fut un film inoubliable. Direct et vigoureusement pensé quand il analyse une forme assez primitive d'exploitation des travailleurs, chargé de poésie et de pudeur humaines quand il révèle l'intimité des êtres dont la misère ne peut abolir ni la simplicité ni le courage ni même la vocation au bonheur, frémissant d'une intensité dramatique à laquelle la présence de la mer donne une extraordinaire grandeur, *la Terra trema* est avec un ou deux films d'Eisenstein l'un des exemples du sublime au cinéma. Salué comme un chef-d'œuvre par les gens de cinéma, persécuté par les officiels dès son apparition à Venise, *le film* a été abondamment coupé en Italie puis présenté en France de façon très restreinte et avec quelques mutilations supplémentaires. La réalisation des deux épisodes suivants de la trilogie a été rendue impossible par les difficultés faites au premier. Les dix ans de recul indiqués par Visconti comme nécessaires à l'intelligence de son film sont presque écoulés, et après le grand succès de Senso Visconti va tenter de parfaire son œuvre capitale, pour laquelle il annonce son intention d'aller vivre deux ans en Sicile au milieu des hommes *qui sont parmi ceux qu'il* admire sans doute le plus, pour leur *dignité* et leur *solidarité*. Dans l'œuvre viscontienne, centrée sur l'homme-individu même lorsqu'un affrontement de forces sociales fait le sujet du film, la lutte des Valastro — isolés par la résignation des autres familles mais unis entre eux par leur prise de conscience collective — est en effet une mise en valeur de ce que les Italiens appellent la veine chorale (*vena corale, coralità*) de la dramaturgie ou de la réalité. En même temps, *la Terra trema* inaugure la grande *manière de Visconti, où s'associent pouvoir poétique*, pénétration critique, puissance dramatique, dans un sylte qui mérite le nom complet d'humanisme.

LA MERE ET L'HOMME

La terre ne tremble pas tous les jours. Après avoir renoncé à filmer les *Cronache di Poveri Amanti* de Vasco Pratolini Visconti tourne pour Salvo D'Angelo (dont le nom, avec ou sans l'Universalia, est associé à deux de ses grands films) *Bellissima*, sur un sujet de Zavattini et avec Anna Magnani, dont le *tempérament* lui offrait une expérience de direction d'acteur qu'il désirait faire depuis longtemps. De la veine chorale, Visconti passe avec ce *film à l'approfondissement* d'un *personnage*, de l'analyse quasi scientifique d'une forme d'exploitation au démontage psychologique d'une forme particulièrement intériorisée de revanche sociale. Le *personnage* de *Bellissima* est une femme d'ouvrier qui a des aspirations de petite bourgeoise, déçues bien sûr, et reportées sur sa fillette — qu'elle croit pouvoir *sauver* en faisant d'elle une vedette de cinéma. Illusion épuisante, qui déséquilibre la vie matérielle et morale de la famille et la conduit dans la caverne aux songes de Cinecittà où *Alessandro Blasetti joue son propre personnage* préparant un film dans le film. L'emploi, le plus souvent amèrement ironique, de thèmes tirés de l'opéra de Donizetti *l'Elixir d'Amour* aide à souligner les côtés *illusionniste* et *combinard* du mythe cinématographique dans sa réalité : le thème qui marque chez Donizetti l'entrée sur scène du vendeur d'élixir accompagne l'apparition sur l'écran de Blasetti suivi de son état-major. Le déséquilibre éprouvé dans cette ambiance par la petite Maria ramène Maddalena à une forme plus vraie d'amour maternel et, pour *elle-même, à un apaisement dans l'acceptation* réaliste de sa condition. Bel essai de démystification, ce film est aussi un beau portrait balzacien de mère Goriot moderne, aux confins de la réalité ouvrière et des illusions petites bourgeoises. Comme *la Terra trema, Bellissima* débouche vers une prise de conscience de la réalité sociale par ceux qui la vivent, c'est-à-dire vers *un cinéma matérialiste*, sinon *marxiste*.

LES HOMMES EN OBLIQUE

La crise actuelle du cinéma italien, qui a tant besoin de renouveler le *néo-réalisme* de l'après-guerre en quelque chose d'autre, tient précisément pour une large part à ce que le rameau de son évolution naturelle qui va vers un cinéma matérialiste est empêché dans sa

croissance par des prohibitions politiques. Aussi assiste-t-on au phénomène de *l'expression oblique* qui caractérise une partie du cinéma américain actuel comme du théâtre classique français et qui en Italie favorise l'éclatement du néo-réalisme vers le roman psychologique (Antonioni), l'essai (Rossellini) et avec *Senso* le drame historique et un peu l'opéra. *Senso* est né comme *Ossessione* d'une démarche de substitution de la part du réalisateur, dévié dans le choix de ses sujets, mais tirant de cette contrainte une puissance peut-être accrue quand il emprunte la *voie oblique* qui permet de faire dans l'histoire la critique de l'actualité : l'exemple bien présent à l'esprit de Visconti en est Manzoni, dont les *Fiancés* — qu'il se propose de porter à l'écran avec l'aide d'écrivains contemporains — exprimaient en 1827 les aspirations des Milanais écrasés sous la botte autrichienne en les identifiant à celles des Milanais de 1627 placés sous l'occupation espagnole. *Senso* est un film manzonien comme *la Terra trema* est un film verghien. Dans le roman italien la veine manzonienne — chère au *lecteur lombard* comme une tradition de famille — est romantique et romanesque : elle situe au premier plan de l'action des personnages typiques, représentatifs de la dynamique de leur milieu ; elle se fonde sur le préjugé apparemment naïf mais sous lequel affleure une vérité, qui donne la grâce d'une floraison complète de leurs sentiments personnels — sinon d'une récompense immédiate — aux défenseurs des justes causes du peuple ou de la nation ; elle est engagée par rapport à son temps comme par rapport à ses personnages *sympathiques* ou *antipathiques*. Il y a de tout cela dans *Senso*, avec cette différence que les *Fiancés* sont des héros positifs alors que *Senso* est négatif parce que ses protagonistes sont pris dans la classe descendante et parfaitement représentatifs de celle-ci. Mais si *Senso* est un beau drame romantique qu'une logique sociale inverse de celle des *Fiancés* emporte vers la catastrophe, il est aussi l'envers de ce drame, découvrant cette logique qui dans une œuvre positive reste généralement implicite. Ainsi le drame personnel du couple *typique* Franz-Livia est présenté tout à la fois dans son endroit : leur pathétique progression vers la catastrophe — qui à elle seule ferait un beau mélodrame historique, et son envers : la trame objective de leurs amours, qui détermine cette catastrophe. Poésie, drame, critique : les trois éléments de *la Terra Trema* sont à nouveau réunis dans *Senso*, où l'importance de la critique et son intime association avec le drame sont cependant telles qu'il est possible d'y trouver l'une des clefs de toute l'œuvre viscontienne.



Anna Magani dans *Bellisima* (1951).

LES NAUFRAGES DE LA BOURGOGNE

La société européenne du XIXe siècle réfléchie dans *Senso* est un peu comme une toile de Picasso filmée par Clouzot : vue par transparence et à l'envers pendant qu'elle se fait. Toutes les *valeurs* en cours de mutations passent en transparence sur l'écran :

a) la caste militaire autrichienne présentée d'abord comme une masse imposante dénonce très vite sa triste réalité individuelle et implicitement sa faiblesse globale.

b) l'aristocratie italienne dont le rôle historique dans le *Risorgimento a été traditionnellement* mal apprécié est remise à sa vraie place avec les trois personnages du comte et de la comtesse Serpieri et du marquis Ussoni. Divisée sur l'attitude à prendre par rapport au mouvement national, elle est finalement incapable sinon d'en comprendre la portée ou même d'y apporter son concours, du moins d'y reconnaître *son affaire*. L'opportunisme du collaborateur Serpieri l'aide à croire au succès de l'unité nationale, mais seulement quand elle a été garantie par Napoléon III. Comme beaucoup de ces patriciens il n'a en fait de sens national que les restes du vieux particularisme vénitien. *La comtesse est le type de ces aristocrates* venus au Risorgimento, comme les Italiens à l'Opéra, *pour de toutes autres raisons* qui s'appellent par exemple *mon cousin Roberto Ussoni*. Celui-ci, *personnage positif* à première vue, est lui-même en état de déséquilibre idéaliste, et n'aura qu'une valeur historique transitoire. Sa maxime pour l'action « *laisser de côté nos affaires personnelles* », bel exemple d'éthique libérale, précaution que n'a jamais besoin de prendre un partisan issu du peuple, constitue la limite objective d'Ussoni, de son adhésion à l'Italie libérale et nationaliste qu'il préfigure. Quand de grands *attachements personnels sont en jeu, on voit s'effondrer* l'aristocratie patriote, toute pâle dans le cachemire de la trahison. Dans le rôle que joue la comtesse par rapport aux partisans d'Aldeno, quiconque connaît l'histoire récente des Résistances, ou du mouvement national en Afrique du Nord, retrouve le rôle de frein qu'exerce toute classe privilégiée participant à un mouvement dont les forces populaires risquent de la dépasser. Les vrais personnages positifs de *Senso*, ce sont ceux dont l'aristocratie, la monarchie, et l'armée limitent les initiatives — préférant réussir leur guerre toutes seules, qu'elles ont finalement perdue à Custoza et gagnée dans les chancelleries : les *partisans*.

c) la psychologie de la comtesse femme italienne, mariée, irréprochable, est passée au même crible. Italienne ? Son patriotisme exalté, subjectivement sincère, objectivement si fragile, Visconti le montre comme ce que les marxistes appellent une « idéologie », une couverture idéaliste qui n'abolit nullement la réalité qu'elle a pour fonction de faire admettre. Mariée ? la nature des rapports matrimoniaux des Serpieri est largement suggérée (Visconti voulait consacrer tout un film à un tel sujet transposé dans la bourgeoisie contemporaine : *Marcia Nuziale)* : c'est M. et Mme de Rênal, moins les enfants. En d'autres temps, le cousin Ussoni aurait rempli auprès de la Comtesse les fonctions d'une *cicisbeature* dévouée. La comtesse s'estime irréprochable : elle n'est qu'une femme *non révélée*. La *révélation* de Livia Serpieri est pour Visconti et son admirable interprète Alida Valli l'affaire d'une image, parmi les plus belles du film et les plus chargées de sens.

d) la psychologie du lieutenant Mahler se révèle, jusqu'à lui-même, par *états* superposés. *On part de l'officier séduisant du début, on trouve* là-dessous un assez pauvre diable voué au dérisoire prestige et à la réalité misérable de l'occupant en garnison, au fond privé de toute raison d'être, et qui le confesse avec la quantité de mauvaise foi qu'exige la séduction en cours (en ajoutant la confession du *pauvre soldat au coup de Heine* parmi les moyens d'attaque du lieutenant, Visconti joue sur le thème « l'envers de la guerre » en même temps qu'il dénonce l'envers du thème lui-même et l'abus qui en a été fait en Italie par les fascistes repentis, et par un certain cinéma *qualunquiste)*. Chez Franz, l'essai d'assumer dérision et mauvaise foi amène le cynique ; mais sous le cynique apparaissent très vite un homme-enfant et un lâche, et là-dessous encore l'ivrogne lucide de Vérone, dont le sado-masochisme n'est qu'un dernier essai d'assumer avec tout le reste la lâcheté elle-même, donnée existentielle (l'extraordinaire huis-clos de Vérone ne donne-t-il pas la nausée ?) qui ne s'assume pas. Franz meurt en lâche, c'est l'aboutissement nécessaire de la spirale descendante de la *dérision* (qu'on songe à la carrière et à la fin de Maurice Sachs). Au passage, saluons les mythes renversés : l'*aigle à deux têtes :* le *brillant officier*, le *pauvre soldat ;* et surtout le *cynique byronien* dont il est très important que Visconti ait pu montrer l'envers en refusant à son héros l'assomption de son destin : dans le scénario primitif, Franz acceptait fièrement son exécution comme une conséquence de ses actes ; c'était laisser le drame romantique à l'endroit, et Don Juan intact dans une pureté incompatible avec la décomposition avancée du personnage.



Senso (Séquence d'ouverture : la loge à la Fenice)

e) le couple Franz Mahler-Livia Serpieri fait l'expérience de l'impuissance, sur le plan du *sentiment* comme sur celui de *l'engagement*, des êtres prisonniers d'une classe descendante. L'atrophie des sentiments, et en particulier du sentiment de l'amour, apparaît en milieu décadent quand la dérision générale est devenue telle que la naissance d'un sentiment positif est un luxe fatal au confort provisoire organisé au sein de la dérision, et comme tel implacablement banni (il y a au début des *Faux Monnayeurs* de Gide une extraordinaire illustration du phénomène par l'image combien cinématographique des naufragés de la *Bourgogne* agrippés au canot de sauvetage et dont les marins sectionnent les doigts avec des haches...). La réaction d'un décadent comme Franz à l'apparition d'un tel sentiment tend bien, *comme le montre Visconti*, à le réprimer ou à le dégrader chez lui, à le détruire, à le souiller, ou au minimum à le maudire, chez le partenaire (« on ne devrait pas m'aimer » — imprécation romantique, aveu psychologique qui trahit *l'impuissance sentimentale* — ce mal des aristocraties finissantes dont je vois le symbole dans *Armance* comme un secret derrière le secret). Chez Livia, la floraison des sentiments est au contraire complète, et le déséquilibre se manifeste du côté de la sensualité, qui appelle la métaphore militaire : les *excès de la répression* ont promis cette belle victime aux *désastres de la chair*. Visconti n'a pas le temps d'en dévoiler l'ampleur, mais seulement de rendre dans les attitudes des deux amants, en s'inspirant de dessins romantiques, la note baroque et tourmentée d'une sensualité décadente, impatiemment libérée. En même temps, ses protagonistes sont une pénétrante illustration des difficultés de l'*engagement* — qui, pour être efficace, suppose un certain *enracinement* convergent. Bons tout au plus à faire des aventuriers mais jamais des militants, les déracinés de l'aristocratie sont dévoilés en porte-à-faux entre le milieu qu'ils renient et celui dans lequel ils n'ont pas encore d'attachements. Chez Poudovkine, dont les *conflits* sont l'équivalent en période révolutionnaire ou socialiste de ceux que montre Visconti, Vassili Bortnikov risque l'échec de la *Moisson* dans la mesure où son effort est déraciné de son amour.



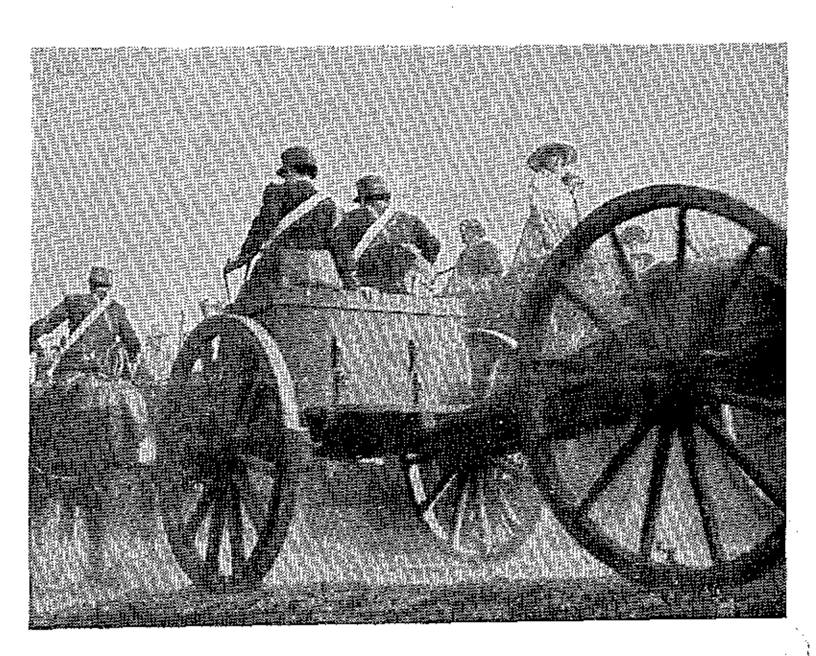
Senso (Alida Valli dans la chambre des officiers)

POUR SE RAISONNER

La révélation critique des dessous de l'action — et singulièrement de l'amour — concurrente à l'action elle-même pourrait avoir de quoi choquer un public conventionnel. Le goût classique n'admet pas le mélange des genres, et reçoit plus aisément le point de vue entièrement critique qu'un Brecht apporte à la dramaturgie, avec tous les procédés, de la distanciation à la caricature, destinés à neutraliser la participation affective du spectateur. Chez Visconti, les aspects critiques et dramatiques de la réalité sont intimement associés dans la même thématique, la même forme, souvent le même mouvement de caméra ou la même image (voir à la limite les plans-portraits de Senso où il fait du décor un emploi d'antithèse ou d'aggravation assimilable au fond et au repoussoir des Vénitiens). L'ambivalence critico-dramatique des films de Visconti réussit pour toutes les raisons qui font l'art de ce réalisateur.

1° Cette forme de tact qui consiste à ne pas *forcer* l'évolution des personnages mais à la laisser *mûrir* en recréant autour d'eux leur atmosphère authentique « d'où ils semblent que ceux-ci tirent l'air qu'ils respirent » (Pietrangeli). *Visconti est bon* (jusqu'à un certain point) *pour ses personnages ;* délicate attention qui est une pièce maîtresse de sa mise en scène : la présence d'une ambiance *vraie* joue chez lui, au bénéfice du spectateur autant que du personnage, un rôle d'*acclimateur* dont aucune dramaturgie critique ne saurait se passer à moins d'être intégralement brechtienne.

D'où l'importance fonctionnelle de ce travail sincère et passionné de restitution de l'ambiance *(ambientazione)* auquel Visconti et son équipe se livrent à chacun de leurs films, et qui procède d'un beau respect de la sensibilité critique et des facultés d'adhésion du spectateur, qu'il s'agit d'éveiller et de gagner concurremment mais *sans distorsion* (du théâtre, Visconti apporte au cinéma une *conscience de la proximité du public,* dont certains apartés mimiques de Farley Granger dans Senso sont une autre manifestation, en même temps qu'un rappel des traditions mélodramatiques). L'emploi de la musique est souvent plus qu'un facteur d'acclimatation, et tantôt encourage ouvertement à la participation affective *(Senso),* tantôt insinue une antithèse critique *(Bellissima) :* la musique est pour Visconti un élément précieux d'*équilibre* critico-dramatique.



Senso (Séquence de la bataille de Custoza).

2° Le message critique d'un film de Visconti émerge de la réalité humaine et matérielle qui en fait le sujet, il n'est jamais plaqué sur celle-ci : c'est une *autocritique* de la réalité dans son *déroulement*. Mais elle implique un travail préparatoire de réflexion et de recherche de premier ordre, dont le matérialisme historique constitue l'instrument intellectuel, et dont les résultats sont à mon sens susceptibles de ré-utilisation scientifique. Dans le cas des meilleurs *films historiques*, des données sérieuses ont pu être incorporée par d'autres réalisateurs dans leur toile de fond ou leurs personnages secondaires : chez Visconti, c'est aussi l'ensemble du comportement psychologique des protagonistes principaux qui a une indéniable valeur d'éclaircissement historique. Parce qu'il donne l'exemple, non seulement dans *Senso*, mais dans la *Terra Trema* qui est aussi située à un stade en partie dépassé de l'évolution historique, de cette *psychosociologie en profondeur* qui reste à mettre sur pied comme auxiliaire de l'histoire (Walter Pater est l'un des rares à l'avoir explorée), Visconti peut confier au drame personnel de ses protagonistes, et faire passer avec lui l'essentiel de son message critique, d'autant mieux que :

3° le drame de l'individu, du couple, de la famille, protagonistes *typiques*, est parfaitement centré par rapport à la crise d'un ou plusieurs milieux plus vastes, dont les *contradictions* sont homothétiques des conflits des personnages. Les scénarios trouvent leurs ligies de force confirmées et enrichies par la réalité vivante que constitue la création du film dans un tel milieu, réel ou restitué. L'exemplarité des personnages permet une dramaturgie concentrique ;

4° les films de Visconti même les plus chargés de critique ont la *qualité dramatique*. Imprégné du sens latin du théâtre, Visconti est un dramaturge. Du spectacle, il a une noble conception symphonique dans laquelle il a fait jouer à des éléments dont le degré de réalisme ou de contemporanéité sont parfois très différents (mises en scène de *Rosalinde*, d'*Oreste*) des rôles combinés dont la résultante est une création authentique. Sa prodigieuse efficacité, son art d'animer, centrer, et résoudre les crises, témoignent d'un sens du rythme et de la construction qui dans *Senso* rappelle les jeux de boîtes de Renoir, ses interférences de thèmes autour de pilotis savamment distribués. Mais les correspondances dont Senso est jalonné sont entre elles en rapports de *germination* et de *maturation* plutôt que de *mécanique dramatique*. L'exemple foudroyant en est donné dans la dernière scène entre Franz et Livia à Vérone : l'ultime horreur dont Franz se plaît à bafouer sa maîtresse est de lui rappeler la dénonciation par lui Franz du marquis Ussoni, dont la comtesse avait sincèrement écarté l'hypothèse sur l'argumentation



Farley Granger et Alida Valli dans *Senso*

de Franz lui-même, et dont celui-ci assure qu'elle avait toujours eu connaissance tout au long de leurs amours. Cette sombre affaire de dénonciation, présente dès les premières scènes du film comme le ver dans le fruit, fait son cheminement souterrain dans les rapports de Franz et de la comtesse jusqu'à sa réapparition dans la scène de Vérone où elle provoque directement chez Livia le besoin et l'idée d'une vengeance qui est moins la sienne que celle de l'ami et de la patrie trahis. D'où l'exécution de Franz, déjà évoquée par celui-ci dans un chantage antérieur comme la *solution de tous leurs problèmes.*

5° le don poétique. Sens de l'organisation de l'univers en formes simples et en rythmes puissants, révélation de la saveur secrète des êtres et des lieux et de l'osmose continuelle entre eux, familiarité avec les mythes éternels, ascèse vers une grandeur commune à toutes choses vécues, la poétique de Visconti est de la veine de Virgile, de Gœthe, de Racine, et aussi de Dante. Qui doute de la présence de la poésie dans l'œuvre de Visconti se reporte à *la Terra Trema* — toutes les images, tout le rythme du film — et à ce qu'écrivait l'auteur après le voyage qui lui en donna l'idée : « *A moi, lecteur lombard habitué à la rigueur limpide de l'imagination manzonienne, le monde primitif et gigantesque des pêcheurs d'Aci Trezza, et des bergers de Marimeo était apparu comme haussé au diapason puissant de l'épopée : à mes yeux lombards, la Sicile de Verga était apparue comme l'île d'Ulysse, une île vraiment d'aventures et de passions ferventes, immobile et fière contre les marées de la mer Ionienne. Je pensai à un film sur Les Malavoglia* ». Poésie apollinienne certes que celle de Visconti, mais que ceux qui la trouvent froide revoient certaines images de *Senso*: Livia Serpieri dans la pénombre de sa chambre d'Aldeno, avant l'arrivée de Franz, incandescente comme la lampe placée près de son lit, dévorée comme par les chiens dont les cris montent de son jardin.

AFFAIRES DE STYLE

Y a-t-il plusieurs styles dans un art aussi complexe ? Expliquant *Senso*, Visconti a parlé de la nécessité qui s'était imposée à lui d'un changement de style, après avoir été avec ses films précédents *à la limite du réalisme*. Ne s'agit-il pas plutôt d'une veine nouvelle de la même inspiration, empruntant pour diverses raisons la voie oblique ? Entre Ossessione, *La Terra Trema, Bellissima*, et *Senso*, il y a *des différences* de point de vue tenant au dosage du drame et de la critique et à l'élaboration idéologique et documentaire du sujet, des différences d'écriture tenant au degré de concentration et de signification du détail réaliste, peu

de différences d'intention autour de la même volonté de présenter une réalité dévoilée, le plus souvent dans son passage du négatif au positif par rapport au mouvement de l'histoire. La véritable saute de style serait pour Visconti de donner au cinéma, avec la forme nouvelle nécessaire, un équivalent de son spectacle libéré, *Rosalinde*, où il a renouvelé toute sa manière théâtrale, quelque chose comme une version cinématographique de la *Flûte enchantée*. Vraisemblablement, il n'en sera rien : le cinéma est trop important pour qu'il soit actuellement pour lui autrement qu'engagé. Pour s'en tenir aux quatre films qu'il a déjà réalisés, une profonde unité de style, sous les manières différentes, répond à une même thématique.

L'œuvre de Visconti est un *cinéma de la chute des classes* et de leur montée, vue par la dramaturgie de *personnages* saisis dans cette dynamique. Profondément contemporaine, elle ne se détache jamais des thèmes de l'humanisme surgi de la dernière guerre : *chaque homme est lié au monde, on ne saurait se sauver tout seul*. Elle est terriblement intéressée à la recherche par l'homme de son *salut*, un salut terrestre, aboutissement pleinement matérialiste du vieil effort vers un bonheur qui soit liberté concrète, dans l'équilibre des sentiments, des sens, de l'intelligence. C'est avec et pour les autres que les héros de la trilogie *Terra Trema* travaillent à leur salut. C'est faute d'une telle solidarité qu'échouent, provisoirement et profitablement, les personnages de l'épisode de la mer et de *Bellissima*, défintivement ceux d'*Ossessione* et de *Senso*. Aucun conditionnement de départ ne dispense d'une *prise de conscience* et, puisque les lucides de *Senso* n'ont *aucun lendemain*, d'un certain courage de vivre. A l'une et à l'autre, Visconti fait accéder très simplement, quand il n'est pas trop tard, par l'*enracinement au monde* et *un sentiment naturel de dignité*.

A cette thématique humaniste correspond un style « *anthropomorphe* » (Visconti). N'est-ce pas le néo-réalisme ? Cette question soulève en Italie, autour de *Senso*, une controverse critique, pleine d'intérêt, qu'il faut étendre à l'ensemble de l'œuvre viscontienne. Des raisons historiques font d'abord classer *la Terra trema* et spécialement *Ossessione* dans le néo-réalisme. A moins de considérer celui-ci comme une école et non comme un style, on s'aperçoit que ce classement



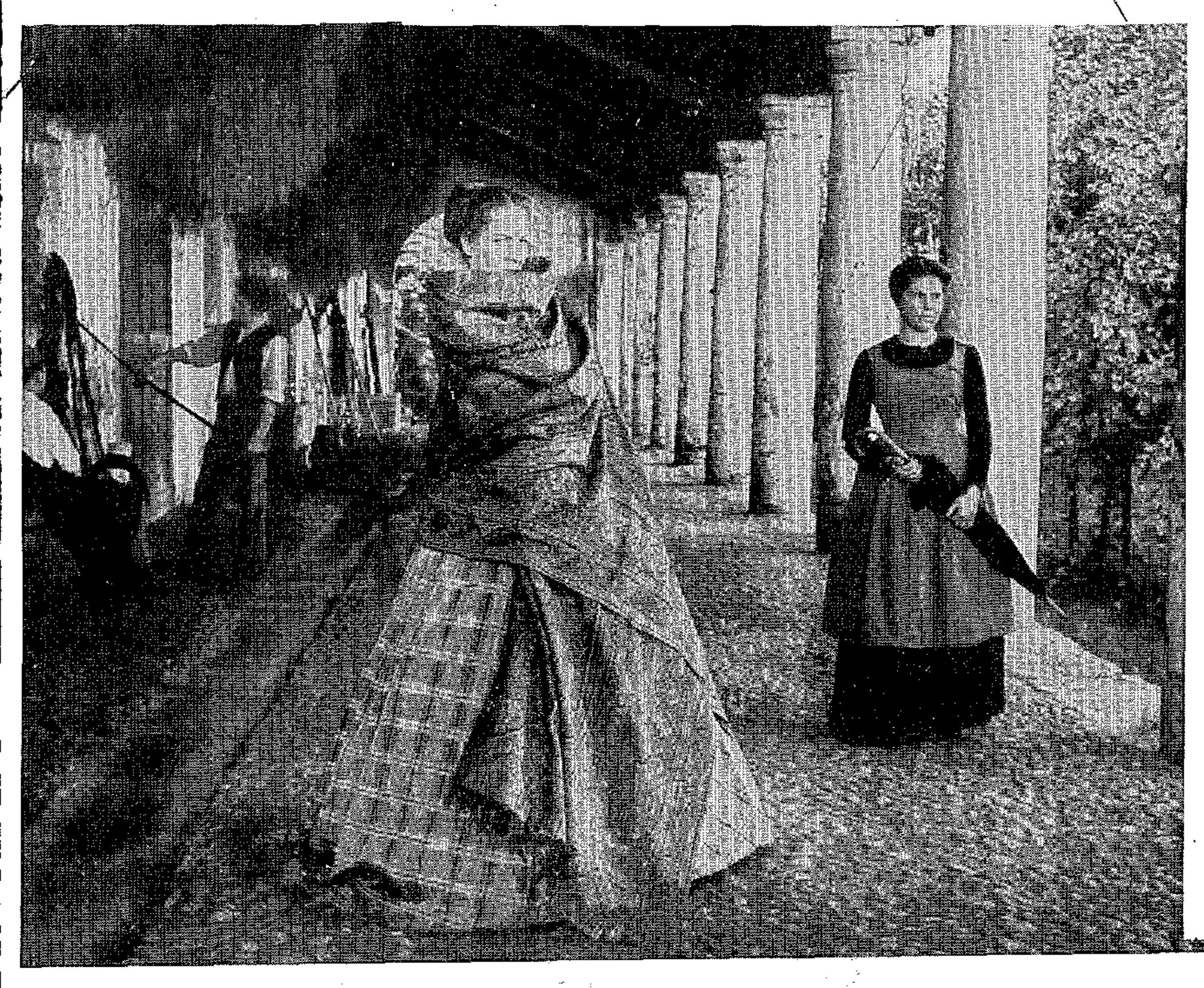
Senso (Au premier plan : Rina Morelli; dans le fond Alida Valli et Farley Granger.

distend indûment les définitions. *Ossessione* a beaucoup d'une *étude* naturaliste ; *la Terra trema* débouche sur un cinéma de la lutte de classes comme on ne l'a jamais fait en Italie (réserve la plus notable, Pietro Germi avec le *Chemin de l'Espérance* : faible valeur critique, mais une *énergie de classe* très marquée), encore que les critiques communistes en Italie ne trouvent pas au cinéma de Visconti le caractère prolétarien, la *position de classe* qui leur permettraient de le reconnaître comme leur du point de vue idéologique. Du néo-réalisme pratiqué par Zavattini et les grands et moyens réalisateurs, Visconti se différencie substantiellement par l'importance et l'acuité de ses analyses critiques, par la tension du rythme et la théâtralité de la construction qui font de chaque film un tout achevé et structuré, par un certain formalisme significatif qui met dans chaque cadrage une composition parfaite, dans chaque composition un système de lignes, de groupements, et de détails calculés, sous chaque détail sa signification inéluctable. Dans la mesure où le néo-réalisme est une chronique de la réalité contemporaine,, ouverte sur le monde aux deux extrémités du film et de chaque cadrage, ramassant les détails avec la vie comme au filet le petit poisson avec le gros, une chronique qui ne se voile pas la face devant la douleur, la misère, la fatigue, ni la tendresse humaines, qui ne se propose pas de mettre la réalité en jugement mais seulement en accusation, il est même l'opposé du style de Visconti.

Le cinéma viscontien n'en fait pas moins partie de la grande famille des œuvres réalistes. Le réalisme n'est pas un style, mais une famille de styles. Pour y situer celui de Visconti, la référence la plus sûre est celle des grands romans réalistes du XIXe siècle, de Balzac et Flaubert à Zola et Tolstoï (qu'on relise dans *la Guerre et la Paix* après avoir vu *Senso* la rencontre au théâtre de Natacha Rostov et d'Anatole Kouraguine). C'est aussi la conclusion de Guido Aristarco dans un débat critique soutenu dans les colonnes de *Cinema Nuovo* avec Luigi Chiarini, dont la thèse fait de *Senso* un *spectacle* plutôt qu'un *film* — qui en tout cas trahirait le néo-réalisme. Aristarco voit au contraire dans *la Terra Trema* et *Senso* un dépassement du néo-réalisme vers l'histoire et la critique. Sans contester la présence d'éléments critiques dans Rossellini et le documentarisme italien, Aristarco met en évidence l'attitude plus prononcée de Visconti, qui au delà des *phénomènes* recherche les *causes*, et il apparente sa technique à celle des romanciers réalistes du XIXe associant dans une forme unitaire *description* et *narration* — nous dirions d'un autre point de vue *critique* et *participation*. A côté de Zola, et spécialement pour la manière d'*Ossessione*, se placent les romans américains des années trente, dont un livre de Pavese atteste l'influence en Italie voici quelques années. Enfin, en raison de la profonde *italianité* de l'œuvre cinématographique de Visconti, il faut mettre au premier plan des références littéraires, les tendances manzonienne et verghienne du roman italien, entre lesquelles Visconti s'inspirant de l'une et de l'autre donne sa note personnelle, un *réalisme sélectif* à la Stendhal, à la fois précis et dépouillé, aboutissant à un style volontaire, sinon totalement calculé, mais *juste*. Parce qu'il s'agit d'hommes, et que son indiscutable *réalisme*, Visconti le pratique comme un humanisme lucide et passionné. C'est le fameux point de vue anthropomorphique de ses premiers écrits : « Ce qui m'a amené au cinéma fut avant tout le souci de raconter des hommes vivants parmi les choses et non des choses elles-mêmes. Le cinéma qui m'intéresse est un cinéma anthropomorphe » (1941). En effet les choses mêmes ont chez lui un visage dont l'éclat est réflexe de celui des hommes (les opalines bleues dans les intérieurs de *Senso*). « L'ambiance est créée par l'homme, par sa présence vivante, et des passions qui l'agitent elle acquiert sa vérité et sa valeur ; tandis que son absence momentanée du rectangle lumineux ramènera toute chose à un aspect de nature inanimée » (une image de *Senso* est exactement cela. Visconti a conscience de l'osmose permanente entre l'homme et son milieu, nourris et modelés l'un sur l'autre ; de l'existence dans l'homme et dans le milieu d'épaisseurs stratifiées de réalité, depuis les démarches télécommandées par la contrainte sociale jusqu'au tréfonds instinctif ou la nature brute toujours libérables — dont l'exploration en profondeur seule autorise à rendre compte des comportements et des apparences. Son œuvre est un *De Homine*. En son temps René Descartes avait publié un traité de ce nom ; l'une des nouveautés était d'y voir des planches anatomiques comportant plusieurs volets qu'on soulevait successivement pour se rendre compte de la disposition des organes à chacun de ces niveaux.

VARIATION VERS L'HOMME

Cinéma anthropomorphique ? ou, comme le souffle l'Anecdote, aristocratique ? Dans l'embarras, l'aimable technique anglaise du mot-valise peut donner d'excellents résultats. *Anthropocratique et aristomorphique*...



Alida Valli dans *Senso.*

La fabulation anecdotique n'est jamais si méprisable qu'il ne lui échappe quelque vérité. Mais pour *de toutes autres raisons,* qu'on trouve en clair par exemple dans un article récent de l'écrivain auquel Visconti ressemble peut-être le plus, Roger Vailland, auteur de *Drôle de jeu* et de *Beau Masque :* « L'homme arrivé à maturité non seulement donne des fruits, mais est à lui-même son propre fruit. Il est à la fois détaché et pas détaché de lui-même. Quand il raisonne sur lui-même, il se pense daté et situé. Mais cela ne l'empêche pas de souffrir et de jouir, de désirer, d'aimer et de haïr. Car c'est la définition même de l'homme d'être capable simultanément de... et de... » et plus loin : « Je fais partie de l'armée des hommes de cœur, de ceux qui font la preuve partout dans le monde qu'ils savent mourir sans espérer de récompense. Je suis du parti des meilleurs. Je suis un aristocrate. » Visconti a cinquante ans, cette année. Son œuvre est effectivement *détachée* et *pas détachée,* c'est son charme et sa liberté. S'il a le préjugé du cœur, on sent bien que c'est en faveur non des décadents dont l'observation l'intéresse mais de ceux-là que sa raison lui désigne comme les futurs vainqueurs des combats de son temps. On sent chez lui cette forme de goût et de morale qui aux hommes engagés par idéal préfère ceux qui luttent par nécessité, en vue de la jouissance due et non de la récompense méritée, avec la grandeur qu'il y a à faire ce que commande *l'ambition de vivre* puisque aussi bien celle-ci fait toujours alternative avec la démission totale. Ici, il réalise ce qu'on devine être une belle évolution convergente du goût, de la sensibilité, de la pensée, vers une profonde unité intérieure. On ne peut rien en dire de plus, qui ne soit remarque sur la personne.

Willy ACHER.

FILMOGRAPHIE DE LUCHINO VISCONTI

1936-40. — Visconti est assistant de Jean Renoir pour *Les Bas Fonds* (1936), *Une Partie de Campagne* (1937, sorti en 1946), et *La Tosca* (1940), film terminé par Carl Koch.

1942. — OSSESSIONE. Production I.C.I. Sujet tiré du roman « Le Facteur sonne toujours deux fois » de James Cain. Scénario de Mario Alicata, Antonio Pietrangeli, Gianni Puccini, Giuseppe De Santis, Luchino Visconti. Photographie d'Aldo Tonti et Domenico Scala. Musique de Giuseppe Rosati. Interprétation : Massimo Girotti, Clara Calamai, Juan de Landa, Elio Maracuzzo, Vittorio Duse, Dhia Cristiani, Michele Riccardini, Michele Sakara.

1945. — Visconti collabore avec Marcello Pagliero à *Giorni di Gloria*, film de montage sur la libération de l'Italie réalisé par Giuseppe De Santis et Mario Serandrei.

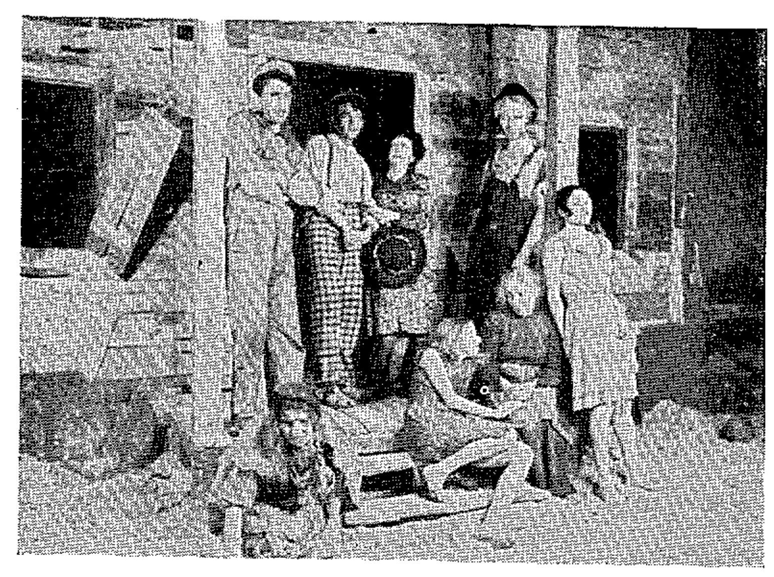
1948. — LA TERRA TREMA (épisode de la mer). — Production Universalia (Salvo d'Angelo). Scénario de Luchino Visconti. Assistants metteurs en scène : Franco Rosi et Franco Zeffirelli. Photographie de G.R. Aldo. Musique adaptée par Visconti et Willy Ferrero. Interprètes choisis parmi les habitants d'Aci Trezza, en Sicile, où le film a été tourné.

1951. — BELLISSIMA. Production Film Bellissima (Salvo d'Angelo). Sujet de Cesare Zavattini. Scénario de Visconti, Suso Cecchi d'Amico, Franco Rosi. Photographie de Pietro Portalupi et Paul Ronald. Musique de Franco Mannino sur des thèmes de « L'Elixir d'Amour » de Donizetti. Décors de Gianni Polidori. Interprétation : Anna Magnani, Walter Chiari, Tina Alicella, Gastone Renzelli, Alessandro Blasetti, Tecla Scarano, Lola Braccini, Arturo Bragaglia, Linda Sini, Vittorio Glori, Iris, Geo Taparelli, Mario Chiari.

1951. — APPUNTI SU UN FATTO DI CRONACA. — Court métrage inclus dans le numéro 2 de « Documento mensile », revue filmée produite et dirigée par Marco Ferreri et Ricardo Ghione.

1953. — SIAMO DONNE. Le cinquième épisode de ce film est réalisé par Visconti (les autres par Alfredo Guarini, Gianni Franciolini, Roberto Rossellini, Luigi Zampa). Production Titanus-Costellazione (Alfredo Guarini). Sujet de Cesare Zavattini. Scénario de Zavattini et Suso Cecchi d'Amico. Photographie de Gabor Pogany. Musique d'Alessandro Cicognini. Interprétation : Anna Magnani.

1954. — SENSO. Production Lux Film. Sujet de Luchini Visconti, tiré de la nouvelle « Senso » de Camillo Boito. Scénario de Visconti et Suso Cecchi d'Amico, avec la collaboration de Giorgio Prosperi, Carlo Alianello, et Giorgio Bassano. Collaboration aux dialogues de Tennessee



Mise en scène de théâtre de Visconti pour *La Route au Tabac* de Caldwell (1945).

Williams et Paul Bowles. Assistants metteurs en scène : Franco Rosi et Franco Zeffirelli. Photographie (en technicolor) de G.R. Aldo et Robert Krasker. Décors d'Ottavio Scotti. Conseiller artistique : Gino Brosio. Costumes de Marcel Escoffier et Piero Tosi. Musique : VII[e] Symphonie d'Anton Brückner. Interprétation : Alida Valli, Farley Granger, Massimo Girotti, Heinz Moog, Rina Morelli, Marcella Mariani, Christian Marquand, Tonio Selwart, Cristoforo De Hartungen, Tino Bianchi, Sergio Fantoni, Ernst Nadherny, Goliarda Sapienza, Marianna Leibl.

Projets non réalisés (entre autres) :

LE GRAND MEAULNES (d'après le roman d'Alain Fournier).

L'AMANTE DI GRAMIGNA (d'après le romancier réaliste sicilien Verga).

PENSIONE OLTREMARE (sujet original d'après une expérience de Visconti, prisonnier des S.S. durant l'occupation de Rome).

IL PROCESSO DI MARIA TARNOWSKA (d'après un procès célèbre).
UOMINI E NO (d'après le roman de Vittorini).

LA TERRA TREMA : les deux derniers épisodes (les mineurs, les paysans) qui, avec celui des pêcheurs d'Aci Trezza devaient compléter une trilogie portant ce titre.

CRONACHE DI POVERI AMANTI (d'après le roman de Pratolini dont Carlo Lizzani devait tirer le sujet de son film).

IL MARCHESE DEL GRILLO (inspiré d'une figure populaire de la Rome du XIX[e] siècle).

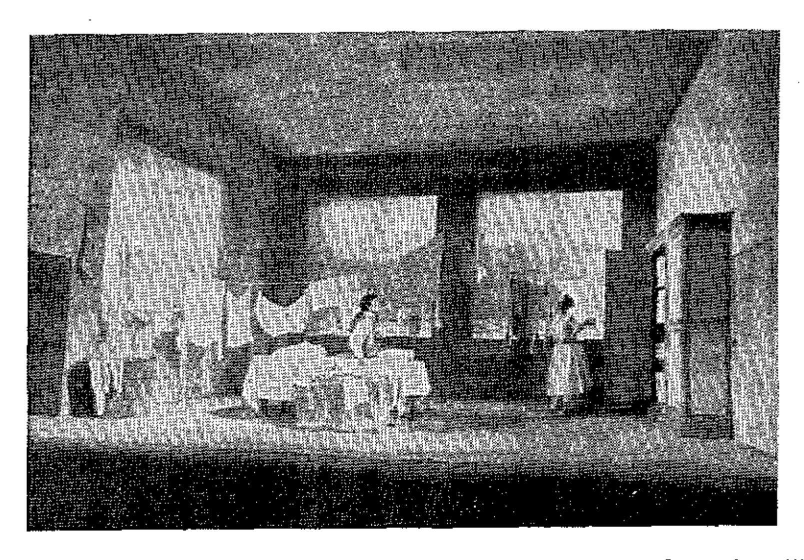
LE CARROSSE DU SAINT-SACREMENT (d'après la pièce de Mérimée dont Renoir a tiré *Le Carrosse d'Or*).

MARCIA NUZIALE (une critique de la société bourgeoise du point de vue du mariage).

THÉATROGRAPHIE DE LUCHINO VISCONTI

Luchino Visconti fait son entrée au théâtre le 30 janvier 1945 avec la première des *Parents Terribles* au Teatro Eliseo à Rome. Avec quelques autres « modernes », éclectiques comme Giorgio Strehler ou classiques comme Orazio Costa, il rajeunit et polémise le théâtre italien.

Son apport personnel : soin méticuleux de la préparation (30 à 60 jours de répétitions, multiplication des générales à bureaux fermés), discipline de la représentation (suppression du souffleur, défense d'entrer au milieu du spectacle), réforme du costume et réalisme rigoureux de tous détails concrets, stylisation ou extrême complexité des décors (ses décorateurs vont de Renato Guttuso à Salvador Dali en passant par Mario Chiari, Piero Tosi, Franco Zeffirelli, Visconti lui-même), utilisation généreuse de la musique, contraste calculé des éléments du spectacle (Shakespeare dans les décors de Dali ou avec des chansons de troubadours proven-



Mise en scène de théâtre de Visconti pour *La Locandiera* de Goldoni (1953).

çaux, Beethoven accompagnant l'*Oreste* d'Alfieri, *mise en scène réaliste* d'une tragédie d'Euripide), direction intensive des comédiens (autour de Rina Morelli et Paolo Stoppa, un noyau fidèle avec Vivi Goï, Giorgio De Lullo, Marcello Mastrojanni ; en rupture de ban : Vittorio Gassmann), efficacité du jeu, sens du rythme, choix du répertoire, dictature du metteur en scène en dépit d'une tradition de théâtre d'acteurs.

A Rome, à Milan, dans les tournées, le public italien a suivi et discuté passionnément Luchino Visconti dans :

● Des mises en scènes *provocantes* pour *un théâtre intellectuel ou réaliste.*

Cocteau : LES PARENTS TERRIBLES, LA MACHINE A ÉCRIRE, (1945).

Sartre : HUIS CLOS, (1945).

Anouilh : ANTIGONE, EURYDICE, 1945,47).

Dostoïevski : CRIME ET CHATIMENT, (1946).

Hemingway : LA CINQUIÈME COLONNE (1945).

Caldwell : LA ROUTE AU TABAC, (1945).

Tennessee Williams : LA MÉNAGERIE DE VERRE (1946), UN TRAMWAY NOMMÉ DÉSIR (1949).

● Des mises en scènes classiques, spectaculaires ou inattendues, pour

Beaumarchais : LE MARIAGE DE FIGARO (1946).

Shakespeare : ROSALINDE ou COMME IL VOUS PLAIRA (1948).

Présentation féerique en style de ballet noble XVIIe siècle. Décors et costumes de Salvador Dali, musique de Morley, Purcell, etc. « Le spectacle moderne va vers la danse non par esthétisme mais comme mouvement libéré » (Visconti). Rosalinde, ou du merveilleux comme instrument d'enchantement populaire. Spectacle *libéré.*

TROILUS ET CRESSIDA (1949).

Dans le jardin des Boboli à Florence pour le Mai Musical. Très beaux décors de Franco Zeffirelli. Chansons des troubadours provençaux Folquet de Marseille, Bertrand de Ventadour, Peirol, Jaufré Rudel. Mise en scène de *chansons* de geste, rappel des lointains affrontements *Orient-Occident.*

Alfieri : ORESTE (1949).

Spectacle *baroque.* Dans des costumes d'opéra, Vittorio Gassmann et les autres comédiens donnaient de ce drame du XVIIIe une récitation hypertendue, entourés du public sur un plateau gardé par quatre lions de pierre, tandis qu'un orchestre dissimulé faisait ouïr les accents de Beethoven.

Euripide : MÉDÉE (1953).

Galdoni : LA LOCANDIERA (1953).

Présentée au Théâtre de la Fenice à Venise pour le Festival International du Théâtre, avec la collaboration de Piero Tosi.

● Un réalisme psychologique et social approfondi.

Arthur Miller : LA MORT D'UN COMMIS-VOYAGEUR (1951).

Tchekov : LES TROIS SŒURS (que beaucoup considèrent comme le chef-d'œuvre des mises en scène de Visconti), LES MÉFAITS DU TABAC, ONCLE VANIA, (1952, 53, 55).

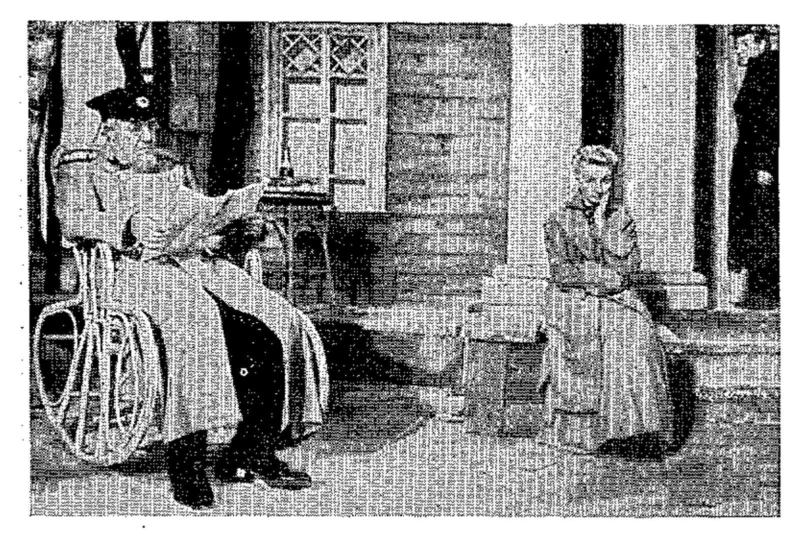
Giacosa : COME LE FOGLIE, (1954).

● Des mises en scène d'Opéra.

LA VESTALE de Spontini (1954),

LA SOMNAMBULE de Bellini, (1955),

LA TRAVIATA de Verdi (1955) à la Scala de Milan, dans la tradition de ce théâtre au XIXe s.



Mise en scène de théâtre de Visconti pour *Les Trois Sœurs* de Tchekov (1952).

JOURNAL DE "IL BIDONE"

par Dominique Delouche

Ce texte sur le tournage de Il Bidone *et l'interview qui le suit sont extraits du livre de Dominique Delouche,* Journal d'un Bidonniste, *qui va paraître aux éditions du Cerf, accompagné de* Les Routes de la Strada *de Geneviève Agel.*

VENDREDI 10 JUIN

Studio Titanus, 8 heures.

Depuis le terminus du trolley au Ponte Milvio, c'est le cortège des figurants, s'acheminant valise en main vers le studio. Le monde des figurants est un monde de misère et de corruption, mais aussi d'une fantaisie bariolée et histrionique d'une certaine séduction.

Dans la cour du studio, les « phénomènes » se signalent déjà. Il y a la Laura aux chairs arrogantes, la bouche toujours ouverte dont on ne sait si elle commence ou finit de sourire. La comtesse O... (« Comtesse de la râpe », me chuchotte Fellini). La Camadeva (la femme de Zampano à la fin de *La Strada)* débordant d'un fourreau noir et qu'on voudrait voir broutant l'herbe, à quatre pattes. Le beau Lama, quadragénaire aux yeux de biche. « La folle » à l'œillet qui pendant six jours gardera sa résille et me demande tous les quarts d'heure : « Vous m'appellerez quand ce sera ma scène. » Les deux « signore » en taffetas noir qui déjà font bande à part et s'éventent d'un air entendu. Billi, à la graisse pâle, au sourire mouillé. On les enfourne trois par trois dans les loges. On décèle vite en eux une bonté et une docilité qui attirent la sympathie. Mais il y a aussi les bidonistes qui ont déserté Canova pour quelques jours, engagés par Fellini pour faire plus vrai : Lupaccio modèle d'Augusto, le baron D...., de F... le modèle de Goffredo qui joue son propre rôle.

Cette séquence de la fête, il me l'avait déjà dit à Paris, Fellini entreprend de la tourner avec un goût particulier. Il l'appelle l'enfer. C'est presque un film à l'intérieur du film.

Nous sommes sur le plateau.

Fellini au décorateur : « Il faudrait un tableau, là, c'est vide. »

Le décorateur : « Un Lautrec? » (Une reproduction s'entend.)

Fellini : « Non, ce serait de trop bon goût, un Dali... ou encore un nu. Oui, c'est ça, une paire de fesses. »

Nous tournerons en suivant chronologiquement l'action, ce qui n'est pas la solution la plus économique (car il faut conserver les figurants et les acteurs au complet pendant tous les jours de tournage) mais ce qui facilite le travail du réalisateur pour l'évolution homogène de son inspiration.

On commence donc par l'entrée de Picasso, Iris et Augusto. Sur le palier des couples sortent en dansant de l'appartement, quelques invités sont affaissés sur les marches de l'escalier, verre en main. Introduction qui situe brutalement le climat. Le choix des visages et une intentionnelle interférence de l'homme et de la bête rappellent les toiles de Jerome

Bosch : le vieux Bigarelli au visage de moribond sallace, la Laura et sa tête d'oiseau de proie, la Camadeva et ses mamelles. Fellini la place à côté d'une gravure, véritable contre-champ, où une femme expose des formes rebondies et il lui dit : « Ris, ne dis pas un mot et ris de toutes tes forces ! »

C'est le début d'une foule d'inventions survenues pour la plupart au dernier moment, au cours même des prises. Notons pour le moment le baron coiffé d'un abat-jour et le couple dansant à l'envers.

Fellini exige une attention personnelle à chacun de ses figurants qu'il tutoie et appelle par son nom. Il crée une atmosphère de familiarité en même temps que d'exigence.

On doit dire qu'il s'amuse souvent franchement dans son enfer. On lui voit pendant les prises un large sourire qui quelques instants après survit encore avant de se transformer en cette moue dubitative et inquiète qui lui est familière. Mais il a participé à la scène, subi sa gaieté.

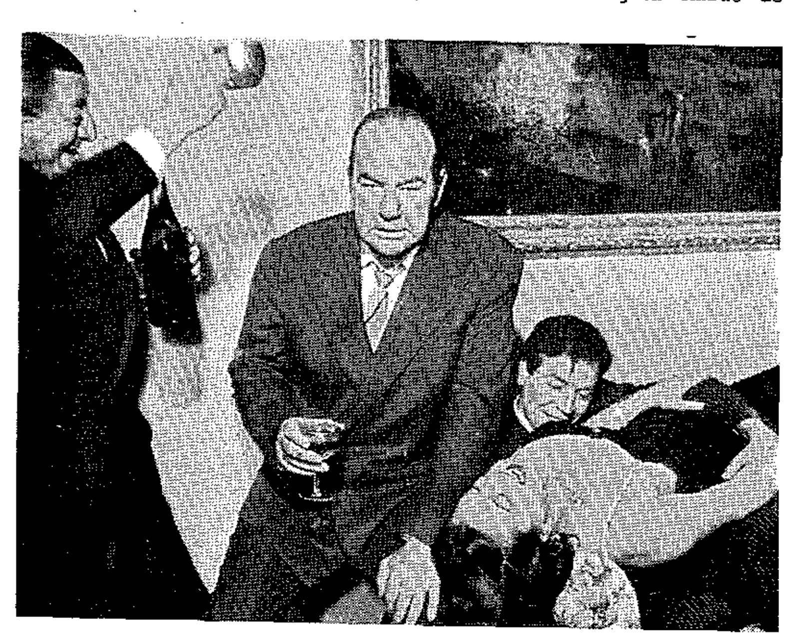
Je pense à Bresson tournant dans *Les Dames du bois de Boulogne*, la scène où Agnès danse au milieu d'hommes en smoking, à moitié nue sous un imperméable. Pour lui aussi, c'était un tableau de l'enfer. Mais sûrement il ne se prenait pas au jeu, il n'avait pas à se ressaisir. Le style s'en ressent. Là, c'est la litote, la pudeur racinienne, l'horreur voilée (la scène est vue à travers une porte vitrée). Ici c'est l'acuité née de la démesure, de la surenchère imprévue.

Fellini est un sensuel. Il travaille avec une matière vivante qui parfois se cabre, parfois se soumet. Cette confrontation de l'homme et de la vie tient alternativement de la lutte et du rut amoureux.

SAMEDI 11 JUIN

Le réveillon.

Il me semble que dans ce décor Fellini travaille sur trois plans : le plan psychologique, le plan atmosphère et le plan métaphysique. Le premier, ce sont les plans rapprochés, les visages, celui notamment de Rinaldo, authentique bidoniste, le regard embué de cocaïne,



Il Bidone (Broderick Crawford dans la séquence du réveillon).



Il Bidone (Séquence du réveillon).

le menton veule, la calvitie qui se camoufle. Il fait penser aux débauchés des nouvelles de Pavese.

L'atmosphère, c'est la frénésie bordelesque, le plaisir déboutonné, la fumée, la chair débordante, la mousse de champagne.

La méthaphysique, c'est la vision dantesque, le tableau des concupiscences. On pourrait entendre avec les oreilles d'une conscience transcendante un râle macabre derrière les cris de plaisir. Les notations macabres ne manquent pas, tel le vieillard aux lunettes ivre-mort.

Cette région de la connaissance, les déclarations de Fellini nous le confirment, est le plus important et le plus enrichissant de son œuvre. Ici, toutes ailes déployées, il rejoint *La Strada* et son optique de l'éternité.

Fellini rend les hommes translucides comme dans l'éclair de l'Apocalypse. Les fausses valeurs sont démystifiées, le tricheur se retrouve sous les traits d'une créature inachevée, obscène, comme les damnés de Bosch dont les membres se terminent en pattes de scarabées, en queue de serpent.

Il y a une idée de métempsychose dans cette vision de l'âme humaine en perpétuelle métamorphose. C'est par exemple Roberto et Picasso dans le Rotor dont le visage avec ce jeu d'ombres tremblantes révèle un côté possédé, fugitive image de leur âme. Ici, il y a les femmes-vaches, les têtes d'oiseau de nuit, les hommes étendus sur le lit comme de noirs cafards. Cette image, miroir du spectre humain, comme le portrait de Dorian Gray, est pour le sujet qui la peut voir un spectacle fascinant et terrible et ressemble étrangement à la projection d'un film en ce qu'elle précède l'imagination sans toutefois lui échapper complètement, exactement comme dans un rêve. N'oublions pas que Kafka est l'auteur préféré de Fellini.

Peut-être est-ce là le secret de la vocation de Fellini pour le cinéma que la ressemblance de l'écran à un miroir qui fait de lui le peintre des visages intérieurs.

Ce plan occulte sera-t-il sensible dans le film comme il l'était dans *La Strada* ? c'est ce dont doute Fellini dans ses moments de lassitude. En tout cas, il est probable que son abattement soit dû au climat métapsychique du film.

La Strada était un poème de l'air, le message d'un oiseau de paradis. *Il Bidone* est un poème chthonien qui débouche sur les affres de la purification.

Augusto atteint la ligne de la rédemptibilité qui borde le chemin de la dernière image. Au-dessus de lui, dans le chaos sont les personnages de la fête que Fellini nourrit et engendre eux aussi douloureusement, le Fellini créateur qui la journée terminée rentre chez lui, boîtant légèrement, vieilli, la tête basse.

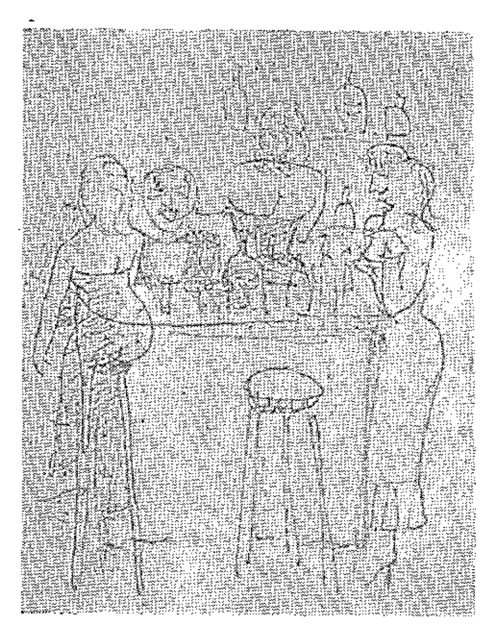
LUNDI 13 JUIN

Nous sommes toujours chez Rinaldo. Nous avançons dans l'action, le crescendo et le rinforzendo se font sentir, qui augmenteront jusqu'à minuit où le noir se fait précédant un fondu-enchaîné. Il y a en effet une technique symphonique dans cette orchestration des motifs, leur multiplication et leur précipitation. Ils finiront par se superposer dans les derniers plans de l'obscurité pour constituer une apothéose à la manière des poèmes symphoniques de Ravel. Ce sont :

— La « folle » tourbillonnant avec un candélabre allumé.
— Le strip-tease du baron D...
— Les éclairs des photographes.
— Les femmes montées à califourchon sur le dos des hommes.
— Les bâtons incandescents qui s'agitent.
— Les éjaculations de champagne.
— Les bibelots jetés par la fenêtre.
— Le jeyser des siphons.
— Les coups de pistolet de Rinaldo.

Remarquons que les motifs malgré leur précipitation ne surgissent en général pas comme des coups de mitrailleuse, c'est une question de style. Fellini n'est jamais percutant, il reste lié et souple même dans le presto le plus effrené. Le motif est souvent introduit par un mouvement de camera.

Par exemple, la Camadeva s'approche du baron en se trémoussant, elle l'invite à danser le tirant par la cravate. Rinaldo lui crie : « Prends-le dans tes bras ! », ce qu'elle fait, aidée par d'autres invités. Le baron se débat, on le déculotte et le porte à la fenêtre en l'aspergeant d'eau de seltz.



Croquis de Dominique Delouche fait pendant le tournage de la séquence du réveillon d'*Il Bidone*

C'est toujours Rinaldo qui aiguille l'action dans ses nouvelles directions. Il fait figure dans son salon de meneur de jeu, les personnages sont entre ses mains comme des billes entre celles d'un jongleur, rejetant l'un pour rattraper l'autre au vol qu'il abandonne aussitôt, équilibrant sans cesse les lignes dramatiques et entretenant la séquence pendant vingt minutes d'action sans cesse avortées dans une sorte d'ébullition savamment conditionnée.

Le schéma dramatique de la séquence est révélateur :

a) Entrée : Iris, Picasso, Augusto.

b) Rinaldo emmène Augusto vers Marisa.

c) Rinaldo emmène Marisa vers la salle de bain.

d) Luciana fait sortir Rinaldo.

e) Rinaldo est happé par Roberto et Picasso qui lui propose le tableau.

f) Rinaldo se dégage et va à la T.V.

g) Augusto propose ses services à Rinaldo.

h) Rinaldo se dégage et danse avec Luciana.

i) Rinaldo laisse Luciana et s'assied.

j) Augusto revient à la rescousse.



Il Bidone (Séquence du réveillon).

k) Rinaldo prend le baron dans ses bras.
Enchaîné-fondu.

l) Rinaldo sur le lit sollicité par Augusto.

m) Luciana l'appelle.

n) L'algarade avec Roberto.

De même sur le plan du découpage et du style graphique, Rinaldo est le personnage-clé :

1° Parce que c'est lui qui aiguille les déviations de la caméra dans les plans fondamentaux (dans la clé de voûte de la scène).

Exemple : les articulations *g) h) i) j)* dans un seul plan cadrant sans cesse Rinaldo et abandonnant les protagonistes successifs.

La caméra, dans ses mouvements combinés, son alternance harmonieuse de travelling et de pano, donne à peu près la vision subjective d'un personnage dansant un boston;

2° Parce que le style onduleux et papillonnant de la séquence est à l'image de la psychologie du personnage fuyant et touche-à-tout. On lui doit le style chorégraphique et le sens de l'arabesque spécifique de cette séquence, selon ce que l'on pourrait appeler un graphique psychologique.

Cette progression homogène fait que nous découvrons le décor peu à peu quand un autre réalisateur nous aurait donné des flashes simultanés des différents endroits de l'appartement. Nous arrivons maintenant du côté de la fenêtre avec le buffet et le bar. Fellini meuble le champ à partir du vide. Il fait venir tous les figurants et les aligne sur la gauche, puis les choisit et les place un par un : la grosse Laura perchée sur un tabouret, une bouteille à la main, Nino Nini, au premier plan, bouffant comme quatre, la cameriste dont il charge les bras de cinq bouteilles de champagne. « Mais elles vont tomber ! », dit-elle excédée. « Tant mieux si elles tombent ! » Au fond, sur les trente figurants dont il dispose (ce qui est déjà peu par rapport à l'effet de foule rendu), Fellini utilise presque toujours les quinze mêmes qui ont émergé dès le premier jour, comme faisant partie de sa mythologie, et qui en dépit de toute vraisemblance, mais avec la vigilance de l'œil cinématographique, sont partout à la fois. Il les connaît pour la plupart soit pour avoir entendu leurs confidences de bidonistes à Canova, soit pour les avoir déjà fait tourner dans ses autres films.

Il les traite en copains, se moquant d'eux, dispensant aux hommes le « pernacchio » (1) dont il est virtuose et aux femmes de moins de 60 ans de ces retentissantes tapes sur les fesses dont il dit qu'elles sont fraternelles.

Il adore aussi se mêler à leur jeu, enfiler une manche de smoking pour tendre dans le champ la flamme d'un briquet ou une coupe de champagne. Nous le voyons dans une scène passer successivement des deux côtés de la porte à glissière pour donner la réplique à Goffredo en jouant alternativement Picasso et Roberto.

Fellini-Picasso. — C'est un de Pisis !

Goffredo. — Mais c'est toi qui l'a fait.

Fellini-Picasso. — Euh, oui ! mais c'est le résultat qui compte.

Fellini-Roberto. — Pardon, je suis un ami d'Augusto; il m'a beaucoup parlé de vous.

Goffredo. — Vous disiez ?

La cordialité dans le travail, qui est aussi à certains moments de la patience, est au fond une marque de souveraineté du réalisateur. Le désordre et l'irrespect de son plateau ne le débordent jamais, sûr qu'il est d'en être toujours le maître et, au moment qu'il veut, d'en faire une matière obéissante. Quand une initiative privée déjoue ses plans, très souvent au lieu de la repousser, de se raidir dans ses intentions, il la transforme, il se l'approprie.

Combien de réalisateurs s'en prennent à leur équipe hors de propos pour se convaincre de leur maîtrise, pour combattre les incertitudes, les difficultés et le trac.

Mais le plan s'anime, se corse peu à peu. Fellini fait venir le photographe qu'il place dans le champ et à qui il demande de mitrailler au flash la caméra. Il fait mettre le disque, bien que personne ne danse dans cet angle, à seule fin de chauffer l'atmosphère; lui-même, au premier plan, fait passer des bouteilles devant la caméra. « Anne-Maria, monte sur les épaules de Denardo. » Deux ou trois couples-montures se créent et avant que Fellini ait à le leur demander, ils se mettent à pousser des cris de chèvres et de bœuf, comprenant sans comprendre.

Le plateau se transforme pendant la prise en une ménagerie démontée, une arche de Noé où sévirait le mal de mer. On pense, en plus de Bosch, à Lorjou, à James Ensor, à cette inspiration picturale de l'obscénité tragique de la bête. Fellini donne en dernière minute un siphon à B... dont il asperge le baron.

On tourne la scène quatre fois avec toujours un peu plus de conviction dans la fureur bachique. Le vieux Soderini dans la cohue est renversé par terre, chacun enjambe son corps, l'empêchant de se relever. On perçoit la Camadeva : « Mais je suis toute trempée ». Les figurants sont pris au jeu, on ne peut plus les arrêter et quant à la dernière prise, Fellini s'empare du siphon pour asperger B., l'arroseur arrosé, sous prétexte d'un bout d'essai, c'est un délire d'applaudissements et de vociférations joyeuses et vengeresses.

15 heures.

Entre chaque prise, on fait sortir tout le monde, d'abord pour déblayer le champ de bataille (verres cassés, murs tachés de vin...) ensuite pour reprendre ses esprits.

Fellini quitte vite son large sourire pour reprendre sa moue du doute. Il s'allonge sur le lit de Goffredo entre les deux angelots.

« Ne faites entrer personne, ni vache, ni chien, ni perruche », dit-il sans violence.

C'est le moment où il me confie ses peurs (voir interview).

Les demi-heures passent et rien ne se passe.

Dehors dans la cour, dans les 35° d'un petit rectangle d'ombre, Brod et Dick jouent nonchalamment au poker d'as. Les liasses de billets de 5.000 s'échangent d'un coup de semelle d'un *fauteuil à l'autre.*

Si on lève le regard, on découvre aux trois étages des loges, affaissées à chaque fenêtre comme un jeu de massacre, une femme en robe du soir, dont le regard bovin se perd au loin dans la brume de chaleur.

---

(1) Bruit incongru imité avec la bouche et la main.



Il Bidone de Federico Fellini (Broderick Crawford dans la séquence finale : la mort d'Augusto).

LUNDI 13 JUIN

22 heures. Projection.

La scène de la dispute et de la réconciliation d'Iris et de Picasso sous les platanes du Viale Tiziano est revalorisée par la présence photogénique de Giulietta. Entendons-nous, elle est défigurée par l'émotion et sa photogénie, c'est justement cette altération du visage, imperceptible *à l'œil nu et que révèle l'écran*, qui fait que le nez paraît rougi, l'œil tuméfié, les paupières tressaillantes.

On comprend ses exigences d'actrice envers elle-même (une étude approfondie du texte qu'elle corrige souvent, une mise au point, à froid, du moindre battement de paupières pendant les répétitions), et ses exigences envers les autres : « Je réclame le silence absolu quand je répète ! »

Elle est actrice dans l'acceptation la plus humble et la plus technique du mot, contrairement à ce qu'a écrit Arlaud dans *Combat*, à propos de *La Strada* (ce qui ne manqua pas de l'irriter). Ici, c'est elle qui choisit la prise à conserver. Elle s'entretient pendant la projection avec l'assistante-monteuse pour se confirmer des possibilités de montage et Federico lui fait toute confiance.

Eh bien si, nous avons résisté au charme de la scène sur la place à l'aube du premier janvier. Eclairage trop sombre au premier plan qui ne nous permet pas de bien distinguer les danseurs qui évoluent autour du feu, non plus que la Victoria avec les feux de Bengale.

Jusqu'au dernier moment, on espéra retourner la scène dans de meilleures conditions. Enfin la production l'emporta. Cette seule image nécessitant des frais de peut-être 3 millions de lires, on se borna à faire subir à l'image un tirage plus clair. C'est peut-être la seule négligence regrettable du film.

MERCREDI 15 JUIN

Hier soir devait se terminer la réalisation de la séquence selon les plans prévus, mais nous avons encore devant nous deux jours de travail.

La scène, après l'éclatement de minuit et la charnière du fondu-enchaîné, repart sur un ton sensiblement modifié. Ce n'est plus l'orgie vociférante et effrénée, c'est la torpeur et la nausée, c'est la décomposition et le dégel où l'on rit encore, dans l'élan, sans se rappeler de quoi. Fellini ici encore invente sur place notations sur notations que l'on pourrait rechercher en vain dans le scénario.

Quelques fêtards encore inassouvis font irruption dans l'appartement et se mettent à danser sans quitter manteau ni chapeau. Un homme au téléphone garde sur ses genoux et dans ses mains les fesses inutiles de la grosse Laura déjà rendue au sommeil. Un autre chatouille en vain la Camadeva qui, *indifférente et répandue sur un fauteuil*, fait tournoyer un abat-jour autour de son mollet.

Pendant ce temps, Nino Nini monté sur une chaise crie : « Je vais vous faire une importante déclaration ; je vous apprend que ma belle-mère va mourir, et que ta femme va mourir, et que nous tous, nous allons mourir ! »

C'est enfin la scène de la vieille à l'œillet. Depuis ce matin, elle n'a pas quitté le plateau sachant qu'elle devait tourner et appelant à chaque instant « Parruchière ! » pour rajuster son œillet dans ses cheveux blonds.

Toute tremblante, elle embrasse Roberto, son protégé.

« *A pleines mains !* », crie Fellini, « c'est une femme qui veut b... » Mais elle est tellement ficelée serré qu'elle ne peut lever les bras jusqu'à la chevelure de Franco sans risquer de faire craquer le réseau de lacets qui lui donne forme.

JEUDI 16 JUIN

Qui rentrerait sur le plateau en ce moment pourrait se croire sujet d'un rêve aquatique. Le mouvement de camera est particulièrement délicat et Fellini, l'œil à l'objectif, a réclamé le silence le plus absolu. Les lampes ressemblent aux phares d'un sous-marin. Des couples dansent sur place pour ne pas perdre les marques et ondulent comme des algues. Sur un fauteuil sont vautrées trois femmes; il y a l'huître à perle, l'arbre de corail et le poisson-scie. Quelques crustacés sont sur le tapis. Le perch-man armé de sa lance et Martelli fouinant les visages de sa lampe

à main semblent deux scaphandriers. Tout cela est merveilleusement absurde dans le silence et la pénombre, juste l'instant de redevenir un spectateur ingénu et d'oublier le pourquoi et le comment du cinéma.

VENDREDI 17 JUIN

Dans le déshabillage du baron, voici que lors d'une prise le caleçon vient avec le pantalon. Tout le monde s'esclaffe : « Edition française ! » Ce qui ne laisse pas de m'étonner. Sur les plateaux français, quand on fait du « porno » on crie « Edition argentine ! »

Je pense encore à l'esthétique d'un Bresson dans sa scène de débauche des « *Dames* ». Mais pourquoi la litote serait-elle une loi absolue de l'art ?

Fellini tourne le dos à ce que j'appellerais le cinéma aristocratique dont les princes de génie sont Bresson, Max Ophuls et Visconti. Leur esthétique hérite de la tradition française, autrichienne et italienne et d'une façon générale de la culture européenne, aristocratique depuis la Renaissance. Ils ont appris le sens de la Beauté par Racine, Mozart, Botticelli. Fellini (et c'est là son appartenance profonde au néo-réalisme) dans sa conception du beau n'est héritier de personne sinon de la Terre, de la Mer, de l'Air et du Feu. Loin d'être le rejeton élaboré d'une civilisation où le beau se réfracte à travers quatre siècles d'humanisme, il est autodidacte de la création artistique. C'est un apôtre de la Vérité. Il remet l'homme et la nature en question en les remettant face à face.

De là ce côté un peu plébéien de ses peintures. Et ce démocratisme a peut-être un rapport avec l'absence de méchanceté (même dans l'horreur) de sa vision du monde, la cruauté étant une tradition de l'art aristocratique de notre civilisation.

⁂

Nous faisons suivre ce texte d'une interview de Fellini réalisée pendant le tournage d'*Il Bidone*.

INTERVIEW DE FELLINI



Nom : FELLINI.
Prénom : Federico.
Profession : réalisateur de films.
Né en 1920 à Rimini.
Marié en 1943 avec Giulietta Massina, alors actrice de la radio. Sans enfant.

— Si tu devais recommencer ta vie, quelle carrière choisirais-tu ?
— Le cinéma.

— Quel acteur aurais-tu voulu diriger ?
— Charlot.

— Musicien préféré ?
— Strawinski et naturellement Nino Rota.

— Peintre préféré ?
— Botticelli.

— Quels sont tes maîtres dans le cinéma ?
— Chaplin et Rossellini.

— Quelles œuvres littéraires t'ont le plus marqué ?
— Celles de Kafka, Orlando Furioso et le traité de magie de Eliphas Levis.

— Quels personnages de l'humanité aurais-tu désiré rencontrer ?
— Jésus, Cagliostro, saint François (d'Assise) et Satan.

— S'il t'était accordé trois actes de puissance absolue ?
— Je ne ferais pas des actes moraux mais des actes de curiosité :

a) Je mourrais pendant un jour pour vivre l'incarnation des âmes.

b) Je m'incarnerais dans un animal, un serpent.

c) Je m'incarnerais dans un arbre.

— Epoque et pays où tu aurais voulu vivre ?
— Toutes et tous.

— Si tu pratiquais un violon d'Ingres, quel serait-il ?
— La magie.

— Voudrais-tu rayer quelque chose de ta vie passée ?

— Au fond je n'ai pas de regrets de mes mauvaises actions. Elles ont contribué à faire de moi ce que je suis. (Il rit.) Mon seul regret serait de m'être fait payer trop peu de mes producteurs qui ont gagné des fortunes avec mes films.

— Voudrais-tu ajouter quelque chose à ta vie ?
— Peut-être, par rapport à ma curiosité de fantastique.

— As-tu un fétiche ?
— Je suis superstitieux, j'ai tous les jours un nouveau fétiche.

— La plus grande qualité humaine ?
— L'amour du prochain. Elle est difficile à pratiquer.

— Le plus grand défaut ?
— L'égoïsme.

— Si tu devais mourir demain, que ferais-tu ?

— Je m'efforcerais d'être plus attentif à mon prochain et, dans le calme, je tâcherais de comprendre les personnes qui m'entourent, de savoir si j'ai été quelque chose pour elles.

— Qu'attends-tu de la vie ?

— Quelquefois, j'ai un désir précis, mais le lendemain je l'ai oublié. J'aspire à une plus grande cohérence intérieure, à plus d'homogénéité de mon être.

— Quand es-tu le plus heureux ?
— Quand je tourne parce que j'oublie mes remords et mes peurs.

— Quels remords ?

— ......

— Quelles peurs ?

— La peur de tomber, de m'appesantir. Il y a une ligne verticale dans la spiritualité qui va de la bête à l'ange et sur laquelle nous oscillons. Chaque jour, chaque minute est une possibilité de perdre du terrain, de retomber vers la bête.

— Et les possibilités de remonter ?

— Ce sont nos rapports avec le prochain, l'amour.

— De quel personnage de tes films es-tu le plus proche ?

— Des trois personnages de *La Strada*, surtout de Zampano. Dans *Il Bidone*, d'Augusto. Les deux personnages sont parents. Mais Augusto est plus coupable. Il est de mauvaise foi parce que plus lucide.

— Ta position dans le christianisme ?

— Je crois en Jésus ; qu'il est non seulement le plus grand personnage de l'histoire de l'humanité mais qu'il continue de survivre dans l'être qui se sacrifie pour son prochain. Il Matto est aussi Jésus. Je suis ignorant des dogmes catholiques. Peut-être suis-je hérétique. Mon christianisme est brut. Je ne pratique pas les sacrements, mais je pense que la prière pourrait être considérée comme une gymnastique qui nous rendrait de plus en plus proche du surnaturel.

Je lui parle de la « Petite Philocalie » et du « Livre d'un pèlerin russe » où il retrouve sa conception de la prière.

— J'ai pratiqué autrefois ; mais je ne sais prier que dans la peur et la tristesse. Il faudrait pouvoir prier dans la joie. J'ai entrevu la voie droite du salut. Je sais qu'il y a le chemin de la montagne et le chemin du bois. Je voudrais aller à la fois au bois et à la montagne mais comme je suis plus tenté par le chemin du bois, je me demande si je ne peux pas commencer par traverser le bois pour gravir ensuite la montagne.

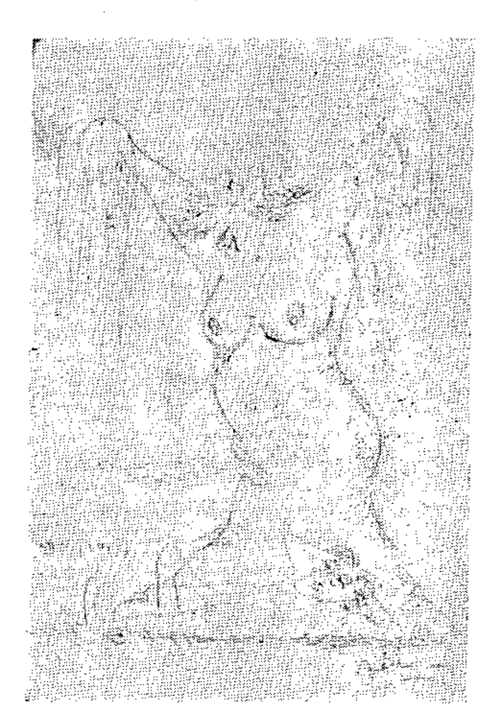
Avant, il n'y avait rien, qu'une vague suspection de l'âme. Un jour, j'ai rencontré un ange qui m'a dit : Donne-moi la main. J'étais très fasciné par cet ange et je le suivais. Mais après quelques pas, je l'ai lâché et suis retourné en arrière. L'ange est resté au même endroit à me regarder et à m'attendre. Je le revois aux moments douloureux, toujours un peu plus flou, ses plumes, sa lance, et je lui dis : « Aspetta, aspetta ! » comme je fais avec tout le monde. J'ai peur, un jour où je l'appellerai, de ne plus le retrouver.

Cette histoire n'est pas complètement vraie, elle n'est pas non plus imaginaire. Plus que Jésus, l'ange a été celui qui m'a réveillé de ma torpeur spirituelle. Je retombe maintenant lentement dans le sommeil.

Enfant, l'ange était l'incarnation d'un monde fantastique, puis il est devenu celle d'une urgence morale.

— Comment as-tu connu Lupaccio ? (modèle d'Augusto dans *Il Bidone*).

— J'avais dix-sept ans ; je venais de débarquer à Rome depuis peu de temps et je travaillais à un petit journal « Cinéma-



Fellini dessiné par lui-même « à l'ombre de la femme-arbre ». A la femme-rédemption, Gelsomina, s'oppose dans la mythologie féminine de Fellini la femme-péché qu'avec lyrisme il nomme : « *maman-putain* » ou « *la femme-arbre à l'ombre de qui on peut dormir sans soucis* ».

Magazine ». On m'avait envoyé interviewer à Cinecitta, Assia Noris, une star d'alors. En descendant du tram, je rencontre un homme dont je connaissais le visage pour l'avoir déjà vu roder dans les milieux journalistiques, c'était Lupaccio.

« — Où vas-tu ?

— Je vais interviewer Assia Noris.

— Ah ? Il y a une belle affaire pour toi. Tu vois ces diamants (il m'ouvre un bel écrin rouge), j'ai besoin de les vendre. Propose-les à la Noris, 5.000 lires c'est donné, et tu gardes mille lires pour toi. »

Mille lires, de quoi vivre un mois ! Je vais trouver Assia Noris et je lui propose mes diamants.

Elle les examine, puis me regarde avec un air inquiet qui se transforme bientôt en un sourire protecteur. Les tempes commençaient à me battre. Elle appelle des camarades et leur dit : « Qu'est-ce que vous pensez de ça ? » — « Ils sont faux naturellement ».

J'ai cru mourir de honte, je bafouille quelques excuses et je viens rendre les diamants à Lupaccio en lui faisant une scène.

— Comment t'avais pas compris ? me répond-il sans se troubler. Je n'ai pas pu lui en vouloir longtemps.

DOMINIQUE DELOUCHE.



Il Bidone (La scène de la paralytique)

Jacques Audiberti

BILLET XVI

LE CHAR DE L'HUMANITE

QUE Curd Jurgens ait été désigné comme le meilleur acteur par je ne sais quel jury, je n'ai rien contre si, par « acteur », on entend, avec un rien de mauvais esprit, l'homme des gestes, le pitre grimacier, un débitant d'actes au maigre contenu.

A lui seul, le visage de Curd Jurgens est un écran. Les trucs s'y succèdent comme dilatés au microscope électronique pour l'édification médicale d'un amphithéâtre d'étudiants du système nerveux. Cet inépuisable catalogue de jeux de physionomie illustre à merveille le synthétisme théâtral externe/interne, mais, ici plus externe qu'interne, tel que le pratiquait encore, il y a deux ans, au Babylone ou aux Noctambules, le vénérable acteur Chourakov. Ce ne sont que prunelles qui roulent, sismographies vocales et toutes sortes de mimiques corporelles mises au point par une gymnastique platéenne non moins impérieuse que les disciplines germaniques de l'école du soldat.

DANS *Le Général du Diable*, signé Helmut Kautner, Curd Jurgens campe, vers la fin de la récente guerre, un très haut général de l'armée de l'air allemande, lequel s'appelle Harras, tout comme un amiral de la même nation s'appelait Canaris.

LES autres personnages, comédiennes, militaires, gros industriels, ressortissent peu ou prou à une plausibilité condensée par la nécessité de la narration. Lui seul, en cette humanité berlinoise, d'un rendu probant et correct, lui seul se distingue par une redondance dans le comportement qu'on regrette de ne pouvoir imputer à coup sûr soit à Curd Jurgens en personne, soit au héros qu'il incarne, à savoir le général Harras.

CE surprenant général, velu du poitrail et mou de la nuque, ne cesse jamais d'amorcer ou d'accomplir, avec ses quatre longs membres, des mouvements athlétiques et virils dont l'amplitude désinvolte mais calculée retombe toujours sur ses pattes. Ce gaillard guignolant et gaudrioleur ne rappelle à aucun moment Rommel, ni n'évoque quelque vraisemblable guerrier gammé de haut vol. Il fait songer à Hans Albers dans *l'Ange Bleu*. Et si la police hitlérienne, c'est-à-dire allemande, l'incarcère un bout de temps, il semble que ce ne soit que dans le cadre de la critique cinématographique, pour le punir de combiner à la tactique moscovite expressionniste de Stanislavsky la stratégie photogénique, pas plus externe qu'interne et seulement ouesterne, de Tom Mix et de Gary Cooper.

CE pauvre diable de général ne tente, en effet, quoi que ce soit contre le pouvoir régnant. Il se borne à porter les cheveux un tantinet à l'artiste et à prendre tout schnaps pour du scotch. Il s'en verse à pleins bras des *rasades comme au cinéma*.

IL finit par se dégoûter aux approches de la défaite. Le manque de tact nazi l'afflige autant que le consterne un sabotage dont il est le témoin et dont il répugne à devenir le complice. Sabotage, notons-le, perpétré en vase clos par un isolé sans rapport avec aucune organisation ennemie et qui ne tend, dans l'esprit de son auteur, qu'à brusquer la fin d'une partie mal engagée.



Curd Jurgens et Eva Ingelborg Scholz dans *Le Général du Diable* d'Helmut Kaütner.

LE général Harras s'arrange pour trouver la mort dans un accident. De dos, mais identifiable aux deux zigzags du chaton de sa bague sur le gros plan de sa main, Himmler lui décerne des obsèques nationales. De même, dans *Le Grand Couteau*, sans perdre une seconde, avant même que, d'un surplus américain de scrupule, l'acteur Charlie Castle soit tout à fait mort, le secrétaire de l'inoubliable oncle Hoff dictait une notice nécrologique publicitaire claironnante.

LE dénouement officiel du *Général*, pour ironique qu'il paraisse, ne met en valeur que la contradiction élémentaire et, en quelque sorte, réglementaire, de toute destinée humaine, plus ou moins coincée entre, d'une part, les fatalités de la mécanique générale et, d'autre part, la conscience individuelle et ses espiègleries.

*
* *

C'EST exactement la même morale qu'il convient de tirer du nouveau *08/15*, de Paul May. Cet autre film allemand, je le dis sans aucune pensée polémique ou paradoxale, est d'une fidélité parfaite à sa patrie considérée dans sa trajectoire historique, sous laquelle serpente, au niveau privé, juste ce qu'il faut de doutes, d'incertitudes et de mauvais contacts pour justifier la propagande humoristique dont il s'achalande. On voit mal, et même on ne voit pas un seul instant, par où sa place pourrait être ailleurs que dans une cinémathèque teutonique panthéonisante. Vous qui avez tant ri, pour reprendre les termes de l'affiche du film, au *08/15* précédent, allez donc vous tordre définitivement, dans celui-ci, devant le brigadier Vierbein traqué dans un cratère d'obus en pleine neige. Un char russe l'enterre vivant en tournant lentement autour.

AUPARAVANT, vous aurez pu voir un très humain colonel d'artillerie qui envoie à l'arrière ce même Vierbein, troupier exemplaire, muni d'un ordre de route en bonne et due forme, d'une liste d'adresses et d'une phrase apprise par cœur... Le chat attend l'aurore... Vous auriez, toutefois, tort de conclure que ce bon colonel trahit. Au contraire, ce qu'il veut, c'est se procurer au plus vite, sans passer par

l'interminable labyrinthe administratif, les appareils radio dont son unité a besoin pour mieux combattre. La phrase en question a pour objet de permettre au purissime Vierbein de se faire recevoir par les amis berlinois de son oberst. Subsidiairement, elle suggère que la solide et patiente Wehrmacht, enfoncée, là-bas, dans la Russie, dans l'agonie de sa victoire, subissait, elle aussi, la contagion strictement littéraire de la radio de Londres, la Minou Drouet de l'époque. Ergo, si la guerre et les colonnes par quatre doivent durer autant que les contributions, qui sont éternelles on le sait, de jeunes régiments allemands défileront un jour, et, tout compte fait, ils défilent déjà, et nous avec, ein ! zwei ! devant ces monuments sur pellicule à la gloire d'une armée qui ne nous montre sa minuscule poignée de lâches et de farceurs que pour donner l'échelle de sa grandeur.

*
* *

L'ETERNITE vaut dans les deux sens. Au cas où les épopées ci-dessus visées nous chatouilleraient de trop près dans la membrane politique ou partisane, nous pouvons aller voir les vaccins au bras gauche de la belle Rossana Podesta, brune et blonde, dans *Hélène de Troie*. Mais qui pourrait affirmer que, pour ancienne qu'elle soit, une guerre, surtout celle de Troie, n'est jamais finie ?

LES Grecs assiègent Troie. C'est long. Ils feignent de lever le camp. Ils rallient leur flotte, qui s'écarte du rivage. Mais ils ont laissé, devant Troie, en chevaleresque hommage à la déesse Aphrodite, patronne de l'inexpugnable cité, un gigantesque cheval, précisément, de bois creux, qui ressemble à un danois.

AUX Troyens, la victoire fait perdre la prudence. Eux-mêmes introduisent, dans leurs murailles, ce colossal quadrupède au ventre creux duquel un commando grec est tapi. La nuit venue, les soldats grecs sortent de leur repaire et font un carnage, cependant que redébarque, à la rescousse, le gros de leur armée.

AU Rex, à côté de moi, cependant que se déroulaient les homériques péripéties de la ruse héllénique, un inconnu, à mi-voix, se livrait à un monologue entrecoupé : *Ah ! mince alors ! On a raison de le dire, les Grecs, y a pas plus grec. Y a pas plus malin. Moi, je peux le dire, je suis de « descendance » grecque. Et puis, c'est historique, cette histoire. C'est une histoire qui est arrivée. On la raconte toujours. Fameux, les Grecs. Regardez-ça ! Qu'est-ce que vous en dites ? »*

TROIE flambait. On égorgeait. On violait. Dans la pagaille, Pâris, fils de Priam, essayait de sauver Hélène et ses deux belles pommes de discorde. Mon voisin s'agitait. Il me donnait des coups de coude : « Des malins, soit ! Mais ils savent réfléchir. Et quand il le faut, ils y vont. Bon sang ! Qu'est-ce qu'ils leur mettent ! »

H*ELENE DE TROIE* présente les traits communs et constants de tous les films antiques, tant bibliques que païens, sans parler de ceux de l'espèce *Quo Vadis*. Le faste des résidences, la somptuosité des draperies, le luxe des armes, la beauté des guerriers, la splendeur des dames, le bariolage discipliné des chœurs populaires et l'importance de la religion avec ses pontifes, ses dieux, ses idoles, ses prêtresses, et, le cas échéant, ses crocodiles, bâtissent, de Cecil B. De Mille à Robert Wise, l'auteur de cette agréable Hélène, un univers arbitraire et conventionnel, aussi cohérent, dans sa pompe déclamatoire, que le monde animal des dessins animés. Pourquoi ne verrions-nous quelque jour pas un film qui s'efforcerait de dévider, dans le lointain des millésimes, quelque aventure humaine étudiée en profondeur, sans la participation obligatoire et ressassée d'Agamemnon et de Dalila sur fond de trirèmes et de pyramides ?

LE char plaît.

JACQUES AUDIBERTI.

LE PETIT JOURNAL DU CINÉMA

PAR R. LACHENAY, A. MARTIN, J. RIVETTE, M.-C. SOLLEVILLE ET F. TRUFFAUT

10 février

ANIMATION. — Edouard Hofman (*Le Petit Tramway. Le Manteau de l'Ange. Lenora. Le Petit Chien et le Petit Chat*), Josef Kabrt (*Le Télégramme*) Adolph Hofmeister, Directeur de l'Ecole des Beaux-Arts de Prague (qui fut Ambassadeur de Tchécoslovaquie à Paris) sont venus à Paris pour préparer avec Jean Eiffel la version française de *La Création du Monde*, dessin animé tiré des compositions du célèbre humoriste français.

Au cours d'une rencontre qui préfigurait celle de Cannes, Edouard Hofman, Kabrt et Adolph Hofmeister ont assisté à une projecde dessins animés tchèques et français, en compagnie de quelques réalisateurs français de films d'animation : Henry Gruel, Paul Grimault, Alexandre Alexeieff, Rak, etc. (On a vite fait le tour du cinéma d'animation français mais cela vaut quand même la peine).

A cette occasion, nous avons eu de récentes nouvelles de Jiri Trnka qui se consacre toute cette année aux préparatifs, essais, étalonnages qu'exigent l'utilisation du Cinemascope. Deux sujets sont retenus : *Les Insectes* tiré d'un livre classique pour enfants de Jean Karafiat et *Pragua dans les légendes*. — A. M.



A partir de dorénavant, les films d'animation qui auraient dû être faits en France (La création du monde, **par Hoffman, d'après les dessins de Jean Eiffel, par exemple), seront réalisés en Tchécoslovaquie, c'est plus sûr !**

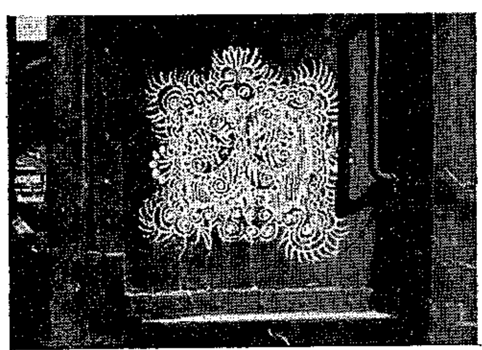
15 Février

CINEMATHEQUE. — Ce soir, *Les Niebelungen* de Fritz Lang : après une très honnête copie de *La Mort de Siegfried*, dont le seul défaut est d'être projetée à vingt-quatre images (exigences de l'horaire...), voici *La Vengeance de Kriemhilde*, dont j'avoue n'avoir jamais vu jusqu'alors que les foudroyants résumés du Pathé-Baby. Or nous pouvons aujourd'hui contempler une très belle version 35 mm., vraisemblablement tirée récemment sur les négatifs originaux, mais dont on a omis de remonter les fragments suivant la continuité logique ; sur ce, il se trouve quelques mauvais esprits, venus sans doute admirer la construction du script de Thea von Harbou, pour emboîter le pauvre Attila et sa horde de Huns. Comme si, ordonnés ou non, tous les plans de Lang n'étaient pas d'une splendeur peu commune : voilà vraiment « une histoire de bruit et de fureur », et le désordre ne fait somme toute qu'y ajouter. Quelles que soient les grandes beautés des films précédents de Lang, il est permis de penser que c'est avec cette *Kriemhilde* qu'il est véritablement devenu cinéaste génial et pour ne plus cesser de l'être. — J.R.

LES DIX MEILLEURS. — Rappelons à nos lecteurs qu'ils ont jusqu'au 25 mars pour nous envoyer, classés par ordre préfecrentiel et numérotés de 1 à 10 leur liste des *dix meilleurs films* sortis pendant l'année 1955.

Nous leur suggérons de s'inspirer du référendum des *Cahiers* publié dans notre numéro 55. Le résultat de ces excellents travaux seront publiés dans notre prochain numéro.

LA NUIT ET L'ENNUI. — Sans doute Claude Autant-Lara s'est-il trompé en tournant *Marguerite de la nuit* mais son erreur me semble honorable et même estimable, comparée à la mesquinerie et la sottise dont ont fait preuve certains de nos confrères en n'hésitant pas, dix ans après avoir « spirituellement » rendu compte des *Portes de la nuit* et de *Après le crépuscule vient la nuit*, à titrer leur critique : *Marguerite de l'ennui*. Quand les critiques bien parisiens ont dix ans de retard sur le *Canard Enchaîné*, les cinéastes sont pardonnables de n'être guère en avance sur leur époque. — R.L.





1. Dans un cimetière de locomotives un vagabond, maigre comme un ressuscité, fait du dessin à la craie. — 2. L'avant-garde lave plus blanc. La lessive de Mosaïque **se déroule selon la forme sonate. Pour chaque réexposition du thème, tout le linge est à réépingler comme si rien n'était (Images de** Mosaïque, **de Peter Kubelka).**

COMMENT PEUT-ON ETRE JEUNE TURC ? — Le premier film de n'importe qui, aussi décourageant qu'il soit, est toujours un objet émouvant, qui mérite attention. Le « rideau de fer » s'est enfin levé sur un postulant qui abandonne les chefs-d'œuvre rêvés et les conversations inutiles pour vérifier, sans illusion possible, sa propre valeur. Car l'A.B.C. de l'expression doit s'apprendre ! On ne perd pas impunément l'habitude de laisser les autres s'exprimer à votre place.

Pourquoi les débutants du dessin animé commencent-ils quatre-vingt-dix-neuf fois sur cent par des aventures de mille-pattes, de coccinelles ou de fantômes. Combien d'enfants rieurs courent et font des rondes dans les premiers courts métrages poétiques. Anthonionesques ou stendaliens, pourquoi les futurs metteurs en scène de ciné-romans supérieurs s'arrêtent-ils forcément à des *prostitutions surnaturelles* de jeunes filles mystères? A moins qu'ils n'encadrent un solitaire, un poursuivi, un agonisant romantique. Il y a aussi les grammairiens qui veulent introduire au cinéma les fulgurantes énergies du langage poétique.

Peter Kubelka, jeune cinéaste autrichien, a envoyé aux dernières *Journées du Cinéma de Mulhouse : Mosaïque*, son premier film qui est expérimental (peut-être le premier film expérimental autrichien). Ce puzzle de sons et d'images part à la conquête de perceptions aventureuses sans se soucier des entrées de personnages ni de la clarté de l'action. Mais son assurance et sa diversité certifient que Kubelka et Ferry Radax ont dépassé le stade des balbutiements. *Mosaïque* nous propose des impressions et des moments de cinéma que le gros cinéma courant évite avec opiniâtreté. Certains chocs d'images : une lessive interminable, la traversée d'une gare abandonnée, le rapport des claquements secs d'un football de table et de la *rosace flamboyante* d'une cravate de mauvais goût valent la rencontre d'un parapluie et d'une machine à coudre patronnée par les surréalistes.

Malgré toutes ses audaces, *Mosaïque* est un film curieusement sage. Kubelka et Ferry Radax n'ont peut-être pas assez pensé à séduire les amateurs de révolutions faites. *Mosaïque* est tout le contraire d'un film de propagande. Aucune suggestion n'est faite au public. Une grande catastrophe (celle du Mans prise dans les actualités) et un acte insignifiant (remettre une lampe dans une douille) sont montrés avec la même équitable indifférence, sans degré d'émotion. Cette platitude voulue groupe en facettes contradictoires les aspects différents d'un même événement, nécessitant des répétitions, des rapports musicaux toujours dénués de passion.

Quand on pense aux difficultés théoriques qui empêchent le cinéma d'abandonner le tempo dramatique et d'user enfin des énergie poétiques dont bénéficient les écrivains depuis un siècle, on se demande si Kubelka n'a pas été trop ambitieux en se lançant dès ses débuts dans une sécurité contemplative réservée aux grands cinéastes. La contemplation doit avoir l'âge des artères du mystique. Quand on se rappelle la valeur provocatrice des images de *L'Age d'Or*, ou même les cris et les inventions plastiques du *Closed Vision* de Marc'O, on conclut facilement qu'il est plus prudent de resserrer les délires autonomes cinématographiés autour de convictions précises, d'agrégations caractérisées qui emportent dans leur flux les images *effervescentes*. Dans ces impasses novatrices l'humour est également fort utile. On sait l'usage qu'en font Jorgen Ross par exemple et surtout McLaren. Galilée l'hérétique eut eu moins d'ennuis s'il eut eu plus d'humour. Les poètes de moins de trente ans ont intérêt à faire passer leurs images insolites à la force du poignet s'ils ne veulent pas être enterrés vivants.

Une exception comme *Mosaïque* ne peut manquer d'intéresser tous ceux qui pensent que l'art cinématographique ne s'arrêtera pas à ses réussites de l'année 1956. Malheureuse-



Haya Hararit dans un essai pour La Femme du Jour, **de Francesco Maselli.**

ment ce film risque fort de nous passer sous le nez et de ne pas rencontrer plus de cinq cents spectateurs français, ceux de Mulhouse.

R. L.

20 Février

MASELLI. — Je vais tout de suite indigner Francesco Maselli en signalant son âge : il a vingt-quatre ans. Cela le place dans la catégorie bien périlleuse des « prodiges ».

Son premier film *Gli Sbandati* primé à Venise n'est pas cependant un effet du hasard. Il a été tourné après de nombreux courts métrages et un sketch de *Amore in citta.*

A Rome, Francesco Maselli est connu de tous, bien qu'on ne le rencontre jamais jouant les prophètes dans les bars de cinéastes. C'est sans doute pour cela qu'il a la foi.

Je l'ai rencontré, avec mon amie Haya Hararit, le jour de mon départ pour Paris. Ils avaient l'air de deux écoliers sortant du lycée mais c'était le portail de la maison de production.

« *Nous partons à Milan début mars,* dit Francesco, *je suis sûr qu'il y fera encore froid et qu'il y aura du brouillard.* »

Je lui demandi si son film était à base de cadavres et d'horizons désespérés. Cela l'égaya : « *Oh! dit-il, seulement un viol et même pas un faux viol!* »

Haya me montra un jeu de photos prises pendant son bout d'essai. « *Mais l'histoire?* — *Je t'écrirai pour t'expliquer en détails* », dit Maselli.

Et voici la lettre que je viens de recevoir et qui « m'explique » ses intentions. Je la soumets telle quelle aux lecteurs des *Cahiers du Cinéma* qui ne manqueront pas de l'apprécier. Pour moi, je ne retiens que la dernière phrase écrite avec le sourire : « *Je ferai mieux la prochaine fois* ».

LETTRE DE MASELLI

« *Mon nouveau film s'appelle* La Femme du jour. *Le thème est très différent de celui de* Gli Sbandati *qui était la Résistance et ses dérivations psychologiques, le « choix » devant lequel elle plaçait les jeunes des différentes classes sociales. Toutefois, je crois que je n'ai pas renoncé à ce qui a toujours (même dans mes courts métrages) été ma ligne, la ligne du réalisme. J'entends ligne en tant que direction et non certes en tant que résultat.*

Ce film voudrait affronter un thème brûlant de notre société : la lourde responsabilité, en ce qui concerne les jeunes, de toute une industrie typiquement constructrice : la presse à scandale dans toutes ses expansions. (Et aussi le mauvais goût pour le scandale qui est présent dans les plus austères et respectables journaux.) Sans compter le cinéma, en particulier celui américain. Le mythe, le charme, l'exaltation du succès, de la célébrité, du luxe font naître dans l'âme des jeunes le goût et la nécessité d'une affirmation individuelle « coûte que coûte ». Ceci est le thème de mon film.

Les interprètes sont deux jeunes actrices : Virna Lisi, dans le rôle de la jeune arriviste sans scrupules, et Haya Hararit, l'exceptionnelle interprète de « La Colline 24 ne répond plus », *dans le rôle d'une jeune ouvrière victime d'un scandale journalistique.*

Je suis très reconnaissant à Georges Sadoul de m'avoir signalé cette actrice et de m'avoir présenté à elle. En effet, je n'aurais jamais pu trouver une actrice plus parfaite et sensible pour un rôle si délicat. Et pour conclure, j'espère, avec ce second film, faire mieux que la première fois. » — M.C.S.

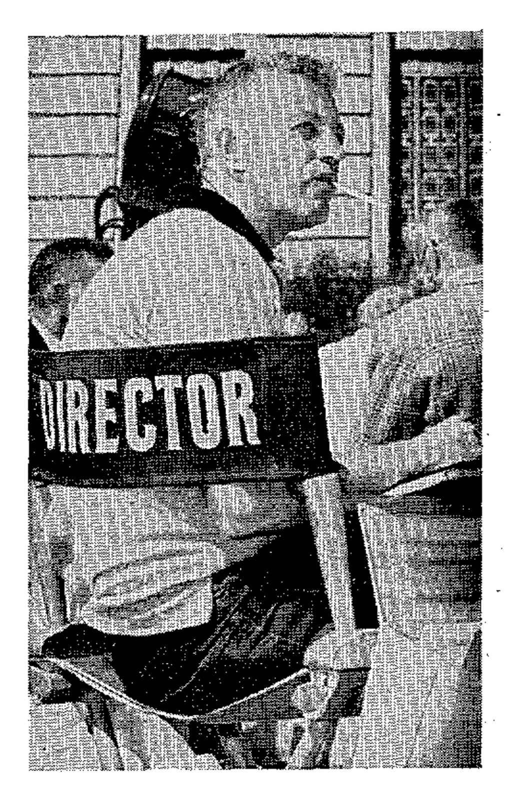
22 Février

BARDEM. — Nous apprenons avec un grand soulagement la libération de José Antonio Bardem emprisonné à Madrid depuis le 11 février dernier. Nous nous réjouissons de cette mesure et — sans nouvelles plus précises — souhaitons qu'il ait pu reprendre normalement le tournage de *Calle Mayor.*

25 Février

CINEMATHEQUE. — Toujours Fritz Lang, mais quelques années plus tard : *La Femme sur la Lune* est, pour la presque totalité de l'assistance, une « première vision ». Il faut bien donner raison sur un point, une fois n'est pas coutume, aux histoires du cinéma : le scénario de Thea von Harbou est fort loin de valoir celui qu'elle écrivit l'année d'avant pour *Les Espions* (où sont déjà en germe plusieurs séquences des *Trente-neuf Marches* et de *Lady Vanishes* ; et il y a également dans *Frau im Mond* plus d'un plan pré-hitchcockien). Cela dit, et comme il fallait s'y attendre, la mise en scène de Lang, très abstraite, presque inhumaine à force de précision géométrique et d'impitoyable analyse du mouvement, semble rebuter certains spectateurs ; je ne les comprend guère : si le cinéma germanique n'a rien perdu de son attrait en vieillissant, si, aujourd'hui encore, il demeure la plus parfaite *école* de mise en scène que l'on puisse imaginer, c'est justement par le sérieux et la gravité (même si ceux-ci peuvent sembler parfois un peu pesants au regard rapide) avec lesquels ses cinéastes ont abordés, analysés, examinés, synthétisés enfin tous les problèmes fondamentaux, de la pure et simple technique à ce que celle-ci implique de métaphysique : *La Femme sur la Lune* est, presque au même titre que le *Faust* ou *L'Aurore*, un film-somme ; au terme de ses recherches précédentes, et après avoir résolu tous les problèmes de la géométrie dans l'espace, Fritz Lang, l'esprit clair, la tête froide, y aborde le calcul des intégrales.

J. R.



Nicholas Ray pendant le tournage de La Fureur de vivre.

27 Février

ANNERIE (pour ne pas dire plus). — Voulez-vous voir deux préjugés à l'œil nu. Radiodiffusion Française : Chaîne Parisienne : 13 h. 10 : LES JEUDIS DE LA JEUNESSE. On annonce un jeu sur les dessins animés. Le présentateur : *Vous connaissez bien les dessins animés. Vous allez bien voir les films pour enfants.* Première erreur. Suivent des airs à reconnaître tirés de *Peter Pan, Cendrillon, Alice au Pays des Merveilles*, etc. *Blanche Neige* n'est cité que pour la forme. Deuxième erreur : Walt Disney *est* le dessin animé à lui tout seul. Il s'agissait pourtant d'un jeu musical et non d'un concours d'erreurs.

FIGARO-LA.

28 Février

RAY. — Nicholas Ray est venu quelques jours à Paris afin d'y rencontrer Ingrid Bergman et Roberto Rossellini. C'est ainsi que nous avons pu faire la connaissance de celui en qui, depuis 1950, nous nous obstinons à voir le plus doué des jeunes cinéastes américains.

Dans notre numéro de Noël, nous ne pensions pas si bien écrire : « *Décidément le nom de Nicholas Ray n'est pas aussi célèbre qu'il le faudrait. Peut-être* Rebel without a cause, *donnera-t-il aux trainards l'occasion de réparer cette injustice ?* »

Or, Nicholas Ray nous a montré son film, qui en France s'intitulera *La Fureur de Vivre*.

C'est une œuvre déchirante et sublime, sans aucun doute le meilleur film de son auteur dont le nom, cette fois, s'imposera et non seulement grâce à James Dean qui fait ici encore la preuve de son génie.

Rappelé brusquement à Hollywood pour y préparer et mettre en scène un nouveau cinémascope. *Ten Feet tall* (production James Mason pour la Fox) Nicholas Ray, quelques jours londonien, n'a pu revenir à Paris où il avait accepté d'enregistrer un « Entretien » avec nous.

« Ce n'est que partie remise » nous assure-t-il et nous l'espérons aussi. — F.T.



LORETTA CAPITOLI, née à Pérouse il y a 18 ans, m'a été présentée par Alberto Lattuada. « Elle a un visage comme ceux qu'aimait Piero della Francesca », **m'a-t-il dit.**

Loretta, elle, se compare plus volontiers à Marilyn Monroe. J'ai eu beaucoup de peine à la faire poser de face. Bref, elle vient de tourner le rôle principal du film Tempo d'amarsi (Le temps de s'aimer ?), **dont la censure s'occuperait, paraît-il.**

« Vivement la gloire, dit Loretta, et qu'on en finisse ! »

M.-C.S.

HITCH. — Lorsque ce numéro des *Cahiers* paraîtra, un nouveau film d'Hitchcock sera sorti, en V.O. seulement, dans une salle des Champs Elysées. *Trouble with Harry* est de très loin son film le plus insolite et l'un des plus purs, celui qui ne peut satisfaire que les fanatiques rompus au déchiffrage des grilles hitchcokiennes. Les chroniqueurs « sans complexes » liquideraient le film en quelques lignes en le comparant ou l'opposant aux actuelles comédies anglaises ; les autres seraient bien forcés d'avouer leur perplexité admirative ou non, à moins de pousser la conscience professionnelle jusqu'à voir le film plusieurs fois avant de rédiger leur article.

En ce qui concerne les *Cahiers*, Eric Rohmer rédigera la critique qui sera suivie de quelques témoignages *explicatifs* et *contradictoires* signés de noms familiers à nos lecteurs. — F.T.

BUSINESS. — Dans la mesure où le Cinéma est une industrie la satisfaction des consommateurs, importante certes, l'est moins que la consommation elle-même. En ce cas, tout ce qui précède l'achat du billet est plus digne d'intérêt que ce qui lui succède : photos affichées devant la porte et plus particulièrement le Titre, pour lequel il est recommandé de ne reculer devant aucun ridicule. Les Mots sont sacrés et limités. Les distributeurs en viennent même à affubler les films de titres postiches mais accrocheurs qui n'ont pas à figurer sur les bordereaux de recettes du Centre National, uniquement imaginés à l'intention du public.

C'est ainsi que le *Fugitif d'Anvers* se présentera aux payeurs sous l'aguichante étiquette de *Touchez pas au Diam's*. Mais le plus beau est certainement cette valise de résidus qu'est le titre de la production Hertzog Film *Elle* (au bordereau) : *La Lune de miel était sale* (interdit aux moins de seize ans).

FIGARO-LA.

1er Mars

LAPSUS. — « Radio-Cinéma » annonce sur Paris-Inter, à 18 h. 15 : *Richesse de la production cinématographique* par Henri Sauget. Hélas cette surprenante démonstration n'a pas eu lieu. C'est *Richesse de la production phonographique* qu'il fallait lire. — A. M.

GAMIN. — « Avec *La main au Collet, Lola Montès* et *Ordet*, nous tenons trois *monuments de la bêtise et de l'affectation* cinématographiques (ADO KYROU. — Les Lettres Nouvelles, février 1956).

3 Mars

CANNES. — Le Festival de Cannes qui devait avoir lieu du 10 au 24 avril a été retardé à cause de la noce Kelly-Monaco. Il se déroulera du 23 avril au 10 mai.

MEXIQUE. — Au cours d'un voyage en Amérique du Sud M. Jacques Flaud a signé les premiers accords de co-production Franco-Mexicaine. Premier film dans le cadre de ces accords : *La Mort en ce jardin* de Bunuel, dont la réalisation vient de commencer à Mexico.

5 Mars

CINEMA D'ANIMATION CHINOIS. — Que sait-on du Cinéma d'Animation Chinois? Sinon qu'il pourra être l'un des plus grands puisque chaque Chinois est sculpteur ou peintre et que les milliers de phases de l'animation ne peuvent l'effrayer.

Shangaï vient cependant de terminer le tournage d'un grand film de marionnettes : *Le Pinceau magique*. L'information qui néglige de préciser le nom du réalisateur donne d'amples précisions sur le thème.

« L'action du film remonte aux temps légendaires et raconte l'histoire du berger Ma Liang qui désirait apprendre la peinture. Un jour, il emprunte les pinceaux d'un peintre qui était en train de réaliser une œuvre pour un mandarin. Ce dernier apprend l'affaire et met Ma Liang à la porte en le couvrant d'injures. Mais le berger décide d'apprendre coûte que coûte la peinture. Il peindra seulement pour les pauvres et rien pour les riches. Mais il ne possède pas l'argent nécessaire pour l'achat d'un pinceau. Un Dieu qui se promène dans le pays considère l'obstination de Ma Liang et lui fait cadeau d'un pinceau.

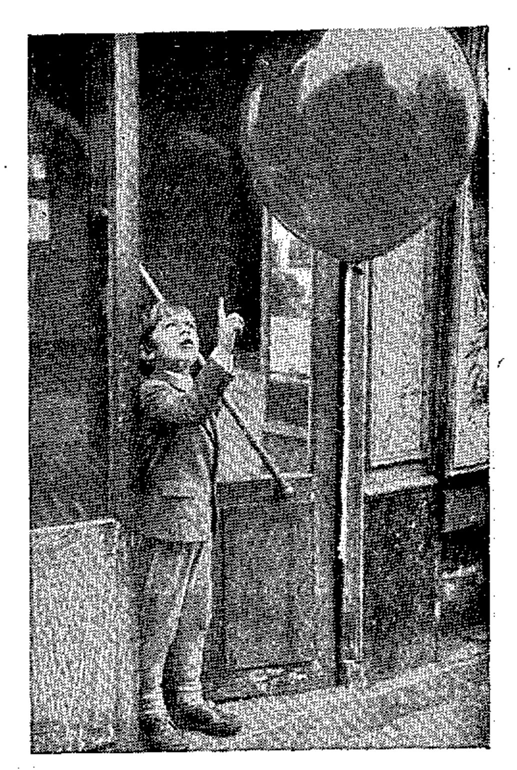
Le berger se met à peindre. Mais le miracle fut que tout ce que Ma Liang peignait pour les pauvres devenait réalité. Le mandarin l'apprend et lui demande de lui peindre une montagne d'or. Ma Liang refuse d'abord et le mandarin en colère le fait emprisonner. Au bout de quelques jours le mandarin fait une nouvelle tentative. Sans répondre à la question du mandarin, Ma Liang prend son pinceau et peint au milieu de la rue une montagne d'or entourée de vagues calmes. Au dernier coup de pinceau la montagne d'or se change en or brillant et l'eau devient réelle. Stupéfait le mandarin demande au berger de peindre un bateau qui devient également réel. Le mandarin s'empresse de monter avec sa suite dans le bateau et de ramer jusqu'à la montagne afin de mettre l'or en sûreté. Mais resté sur la rive, Ma Liang peint à toute vitesse une mer en colère qui engloutit le bateau... — A. M.

7 Mars

PENCHANTS SECRETS. — Dans la chronique cinématographique de l'*Express*, cet aveu :

« *Si les critiques pouvaient suivre leurs penchants secrets, je suis sûr que la plupart d'entre eux, plutôt qu'aux « grands » films qui sortent à jet hebdomadaire, préféreraient consacrer leur attention et même leur plaisir aux courts métrages artisanaux, ces « compléments » qui forment souvent le rare bon moment d'un programme. Il se dépense en effet tous les ans beaucoup de talent, de science et d'enthousiasme dans ces petites productions tournées un peu à la sauvette, avec des maigres capitaux et sans grand espoir de rentabilité.* »

On sait pourquoi le court métrage demeure le parent pauvre du « grand cinéma », mais non ce qui empêche la critique, cet autre parent pauvre, de suivre ses penchants secrets. Il est bien entendu que de la plupart des films il n'y a rien à dire ni à espérer d'autre qu'un pourcentage sur la rentabilité de leurs charmes. Pourquoi peiner inutilement les épiciers consciencieux ou machiavéliques par des chroniques persifleuses et refusantes. La critique cinématographique fait son malheur en paraphrasant à contrecœur, ou en pourfendant le monotone romanesque et les dramaturgies usées de l'écran. Le cinéma trébuche et piétine avec une telle opiniâtreté qu'il est conseillé aux critiques d'aller, d'un seul coup jusqu'au bout de leurs penchants secrets, et de se consacrer exclusivement s'ils osent, au seul cinéma vraiment attirant : *celui qui n'existe pas encore*. — A. M.



Naissance chez le père de Crin blanc : Le Ballon Rouge, **d'Albert Lamorisse, est terminé.**



Mac Laren composant Rythmetic

« *The most chinese of all experimenters with film* » a dit John Grierson de Norman McLaren, qui, sur les principes immortels du Cinéma d'Animation, tourne des films sans camera, dessine les sons, anime ses meilleurs amis comme des marionnettes et décroche les Grands Prix de Festival avec des œuvres de sept minutes. Entre autres pratiques incomparables, McLaren peint, grave, dessine, directement sur pellicule. Comme les lettrés chinois, qui doivent inscrire leurs calligrammes dans un carré idéal, McLaren trace chacun de ses motifs dans un espace précis, de quelques millimètres carrés, l'aire de *l'image seule,* l'unité irréductible de l'animation et du mouvement cinématographique.

Quelle importance ? Si cela ne vous saute pas aux yeux, ne parlez plus du Cinéma comme d'un langage prodigieux. Vivant au siècle de l'enregistrement, de l'image multipliée et de la civilisation écrite nous n'avons pas seulement à nous en féliciter. *Love on the wing, Hen Hop* et *Dollar Dance* dénoncent moins Gutenberg, Branly et les frères Lumière que tous les tireurs à la ligne, les idoles et les meneurs de foule. Au générique, McLaren répète souvent la même chose en dix langues et six écritures différentes, mais dans ses films il emploie un véritable espéranto pour les yeux. *Five for Four* et *Blinkity Blank* entreprennent un éloge musical des signes universels. Poule, bonhomme, pelle, œil, dollar, tour, one, two ou three, réduits à leur armature primitive et à leur dynamisme essentiel joignent à une force de pictogramme égyptien ou summérien la plus moderne indépendance du style.

Les dilettantes apprécient l'humour, le dynamisme, l'originalité de chaque nouvelle tentative de McLaren, mais pas assez pour y voir autre chose qu'une impasse sans prolongement désirable. L'urgence de ces innovations échappe également aux utilitaires. Il n'est pas facile de suivre McLaren à la pointe inappliquée de sa recherche. Pourtant, magicien des extrêmes, celui-ci a prouvé, lors d'une expédition sanitaire en Chine, que le dessin sur pellicule, enseigné aux autochtones, combattait mieux l'ignorance, la fièvre et le trachome que certaines méthodes apparemment plus pratiques. *Rythmetic,* que McLaren vient de terminer (et qui est, paraît-il, bouleversant) est consacré aux évolutions de neuf pur-sang arabes : les chiffres. Les jeunes spectateurs apprécieront sûrement, sans réticence, la vélocité contagieuse de ces personnages en papier découpé qui se livrent au jeu des quatre opérations, avec une allégresse pédagogique dont aucune Education Nationale n'est capable.

A. M.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

● inutile de se déranger
★ à voir à la rigueur.
★★ à voir
★★★ à voir absolument
Case vide : abstention ou : pas vu.

Titre ↓ des films / Les dix →	Henri Agel	Jean de Baroncelli	André Bazin	Pierre Braunberger	Jacques Doniol-Valcroze	Simone Dubreuilh	Pierre Kast	Georges Sadoul	François Truffaut	Jean-Pierre Vivet
Vêtir ceux qui sont nus	●		★	★				★	●	★
Horizons lointains		★					●	●	●	
Des Gens sans importance	●	★★	★★	★★	★★	●	★	★★	★★	
Le Monde du silence	★★★	★★★	★★★	★★★	★★	★★★	★	★★★		★★
08/15 s'en va-t-en guerre	★			★		★★	★	★★	●	★
L'enfer des hommes	★								●	
Les Inconnus dans la ville	★	★	★★	★	★	★	●	★	★	★★
Hold-up en plein ciel	●		●			●		●	●	
Les Salauds vont en enfer	●	★	●	●	●	★		★	●	●
La Lumière d'en face	●		●	★	●	★		★	●	
Si tous les gars du monde	★	★★★	★	★	★	★★		★★★	●	
Il Bidone	★★★	★★★	★★★	★★	★★★	★★	★★★	★★★	★★★	★★★
Les Rats	★		★	★	★	★			★★★	
Sept ans de réflexion		★	★★★	★★	★★	★★★		●	★★★	★★
La Cigale	★★	★★	★★★	●	★★★	★★★	★★	★★★	★★★	★★★

Sachez que :

● Roberto Rossellini, Alexandre Astruc, André Martin, Max Favalleli, Alain Resnais, Jacques Rivette, Geneviève Agel, Chris Marcker France Roche, vous recommandent plus que chaudement **Il Bidone** de Federico Fellini.

LES FILMS



Vsevolod Teterin et Ludmilla Zelikovskaia dans *La Cigale* de Sergei Samsonov.

Une fable d'Anton Tchekov

LA CIGALE, film soviétique en Sovcolor de SERGEI SAMSONOV. *Scénario :* Samsonov d'après la nouvelle de Tchekov. *Images :* V. Manakhov, F. Dobronvarov. *Musique :* N. Kriukov. *Interprétation :* L. Zelikovskaia, S. Bondarciuk, V. Drujnikov, V. Teterin. *Production :* Mosfilm. 1955.

La *Cigale*, qui est aussi un Lion d'Argent de Venise, est comme la *Mouette* une figure du bestiaire tchekhovien. Mais alors qu'il faut à la Mouette quatre actes pour prendre son vol, tomber, et repartir, le chant de la Cigale tient en une courte nouvelle. Olga Ivanovna, épouse très *supérieure* du médecin Dymov (qui est la bonté même, et s'intéresse surtout aux sciences naturelles) tient un salon de célébrités de l'Art, du genre Verdurin. Entraînée sur la fausse route de l'adultère par l'étoile du salon, le peintre Riabovsky, la Cigale ne reconnaît la valeur du savant Dymov qu'au moment où il meurt des conséquences de son dévouement de médecin.

De ce bref sujet, le jeune réalisateur Samsonov, élève de Guérassimov, a tiré un film de près de deux heures dans lequel le parti pris d'utilisation du temps est un avant-goût intéressant de ce qu'il faudra avoir soin de faire quand on filmera convenablement les œuvres d'Henry James, de Proust, de

Joyce. Prendre son temps, d'abord : les deux heures vont devenir indispensables au film *romanesque* présentement en pleine incubation par toute l'Europe. Le laisser filer, en point d'orgue, moins en fonction de la tension dramatique de la scène que de la durée consubstantielle à un personnage, un lieu, un moment de la journée ou de l'histoire (les heures les plus longues dans les fins de siècle). En marquer la consommation, s'il est nécessaire par référence au temps mécanique : horloge de gare des *Mauvaises Rencontres* ; pendule d'appartement qu'on voit et entend assez longuement dans la *Cigale*. Ici, le réalisateur a évidemment entendu souligner la fuite insidieusement irréversible du temps comme l'élément essentiel de la nouvelle et la préoccupation maîtresse de l'auteur, qu'il a adaptés à l'écran avec un respect souriant (le bon docteur Korostélev est une allusion à un portrait du docteur Tchékov).

Ludmilla Zélikovskaïa, qui tient presque constamment l'écran, est une excellente actrice — peut-être de celles particulièrement douées, comme l'Anglaise Joan Greenwood, pour la comédie de l'égocentrisme naturel, de la frivolité exaspérée et prise à quel sérieux, de ces jeunes femmes bourgeoises qu'on situe toujours à la fin du siècle dernier.

Les acteurs masculins appellent une réserve que j'ai depuis longtemps sur le cœur à l'égard d'une partie de la production soviétique. Je pense à ce jeu lent et appuyé, nuancé d'une certaine emphase qui est aussi une *emphasis* sur les passages importants, toujours soumis à une noble coordination des sentiments, du geste, et de la parole (dont Poudovkine transmet la théorie stanislavskienne quand il enseigne : *dans l'extériorisation immédiate d'un état d'âme, le geste doit toujours précéder la parole, etc.*). Succédant à l'expression grave ou joyeuse, mais toujours si spontanée, des premiers hommes du cinéma soviétique, le jeu puissant des acteurs actuels contribue au tragique de *Newsky*, à la grandeur de *La Moisson*, à l'émotion épique des films de guerre, mais risque de figer une œuvre plus intime même s'il est sensiblement atténué et comme dans la *Cigale* combiné à d'heureuses trouvailles (elles-mêmes fréquentes dans le cinéma biographique russe) *d'attitudes familières*. Il est de surcroît protégé par cet imposant maquillage parfaitement dessiné qui fait ressembler certains acteurs soviétiques aux messieurs dont on voit le portrait sur les boîtes de cigares.

Eléments d'un style —auquel on risque bien de s'attacher sentimentalement — que commande en partie la nécessité d'atteindre un public vaste et divers, en partie la tradition d'un certain grossissement dramatique et d'une illustre technique d'articulation psycho-physique de l'expression. Le danger n'en doit cependant pas être surestimé, puisque déjà tout ce qui dans la *Cigale* semble constituer l'apport personnel du scénariste-metteur en scène révèle certainement une manière sûre, un discernement méritoire.

Willy ACHER.

La main de Marilyn

THE SEVEN YEAR ITCH (7 ANS DE REFLEXION), film en Eastmancolor et en Cinémascope de BILLY WILDER. *Scénario* : Billy Wilder et George Axelrod d'après la pièce de George Axelrod. *Images* : Milton Krasner. *Musique* : Alfred Newman. *Décors* : Walter M. Scott et Stuart A. Reiss. *Interprétation* : Marilyn Monroe, Tom Ewell, Evelyn Keyes, Sonny Tufts, Robert Strauss, Oscar Homolka, Marguerite Chapman. *Production* : 20 th Century Fox 1955.

L'allusion fait le larron. Il n'est pas nécessaire de réfléchir sept minutes pour comprendre que *Sept ans de Réflexion* nous entraîne au delà du scabreux et de la grivoiserie, quelque part à l'Est de Dache, où passées les bornes de l'infamie, tout n'est plus que désolation dissipée, bonne humeur et gentillesse.

Soumis à l'épreuve d'endurance du « *tout mais pas çà* », le désir, c'est bien normal, de lui-même tombe. Le tout est d'aller trop loin ce que sait faire Billy Wilder, moins bovaryste ici que




Deux scènes « critiques » de *Sept ans de réflexion.* A gauche : parodie de *Tant qu'il y aura des hommes* ; à droite : parodie de *Viva Zapata.*

létrazien. *Sept ans de Réflexion* s'en trouve devenir visible à tous, enfants de Marie ou non, voilà donc un spectacle, en définitive familial.

S'il faut admirer plutôt que s'indigner, si *Sept ans de réflexion* est tout le contraire d'*Adorables créatures* en dépit qu'ils soient frères dans la cochonnerie, c'est que la verve et l'invention, la santé hussarde, la gaillardise bien ficelée, emportent une adhésion qui ne demande que cela.

Le film est sincère et c'est tant mieux, je veux dire que le plus cochon de l'affaire ce n'est pas moi, non plus que vous, Morin pas davantage, mais Billy Wilder qui a poussé l'audace jusqu'à mettre en scène, et avec quelle précision — quelques plans purement pornographiques, abstraits à leur manière puisque incompréhensibles pour 98 spectateurs sur 100. Je songe à une certaine bouteille de lait entre les jambes de Tom Ewell, accroupi sur le plancher, devant la porte entrebâillée.

Un autre aspect intéressant du film est ailleurs. Pour la première fois peut-être nous est offerte une *critique cinématographique filmée*. Selon Jacques Rivette, et là je ne suis pas éloigné de le suivre, le premier plan de *Scarface* qui nous montre un employé de boîte de nuit jetant rageusement les confettis, les serpentins et un soutien-gorge oublié, *signifie,* dans l'esprit de Hawks, que *le film qui va se dérouler, n'aura aucun rapport avec les chinoiseries des Nuits de Chicago ;* voilà donc du cinéma polémique et du meilleur. Dans *Stalag 17,* un joyeux prisonnier se livre à une série d'imitations hollywodiennes dont la moins réussie n'est pas celle de Cary Grant.

Mais pour la première fois, peut-être, voici dans *The seven years itch,* des citations prodigues qui se veulent telles, avec cadrage, angle et position des personnages conformes au modèle.

Kasan Zinnemann, Borzage, Courteline et d'autres sont tour à tour et plus ou moins durement cités mais le film auquel Billy Wilder se réfère constamment au point que chaque plan devient une gifle vengeresse, c'est, comme ne l'a pas fait remarquer Francois Truffaut dans « Arts »,*Brève Rencontre* le film que nous sommes nombreux à détester entre tous, *Brief Encounter* avec ses trains de larmes, ses escarbilles de verre, son couple amoureusement « ingrat » et sciemment boutonneux, ce film le moins charnel et le plus sentimental jamais pleuré, à tel point que certains s'en mouchent encore, larmes jamais taries de crocodiles anglais. « *Rachmaninoff ! son deuxième concerto pour piano et orchestre ne rate jamais son effet* », déclare Tom Ewell qui manque de rater le sien, parce que précisément il a vu *Brief Encounter* et qu'il en a déduit, à tort, que Rachmaninoff était d'un secours quelconque dans les affaires de cœur et de corps.

Sept ans de réflexion ne serait-il qu'un film contre le cinéma anglais qu'il serait déjà estimable pour ce bel effort de démystification. Je n'ai pas écrit ici le nom de l'interprète féminine de ce film; celle-ci que j'aime depuis *Niagara* et même avant, n'en est pas moins charmante, quelque chose entre Chaplin et James Dean.

Et comment, au jour d'aujourd'hui, s'abstenir de voir un film de Marilyn Monroë ? Robert LACHENAY.

Le réveil de Siegfried

DER TEUFELS GENERAL (LE GENERAL DU DIABLE), film allemand de HELMUT KAUTNER. *Scénario :* Georg Hurdalek, Helmut Käutner, d'après la pièce de Carl Zuckmayer. *Images :* Albert Benitz. *Décors :* Herbert Kirchhoff, Albrecht Becker, Friedrich-Dieter Bartels. *Montage* : Klaus Dudenhöfer. *Interprétation :* Curd Jürgens, Victor de Kowa, Karl John. Eva Ingeborg, Scholz, Marianne Koch, Camilla Spira, Erica Balqué, Albert Lieven, Paul Westermeier, Carl-Ludwig Diehl, Harry Meyen, Bum Krüger, Beppo Brehm, Wetner Fuetterer. *Production :* Gyula Trebitsch — Real Film. 1955.

Au mois de décembre 1941 le général Harras, nommé par Gœring inspecteur général de la construction aéronautique militaire fut, à la suite de mystérieux accidents survenus au cours des vols d'essai de nouveaux appareils de chasse, soupçonné de sabotage. Sa lutte avec Schmidt-Lausitz, le chef de groupe SS, se termina par son suicide héroïque. Le saboteur était son ami l'ingénieur Oderbruch. La mort parut au général Harras préférable à une trahison ; elle lui permit de renier le nazisme et ses hommes.

Cet argument du film de Kautner, tiré d'une pièce que l'écrivain allemand Carl Zuckmayer écrivit pendant son exil aux Etats-Unis *Der Teufels general* se présente comme la transposition de la fin tragique d'un personnage historique. Le général Harras s'appelait en réalité Ernst Udet. Il fut une sorte de Guynemer germanique pendant la première guerre mondiale, devînt un haut fonctionnaire du régime nazi et mourut dans des circonstances mystérieuses, suicide ou exécution. Si Kautner s'est intéressé à ce cas exemplaire, c'est vraisemblablement parce qu'il symbolisait l'état d'esprit de toute une génération, celle des anciens combattants de 1914, celle des officiers ayant de l'armée et de la Grande Allemagne, une conception différente de celle des nazis. Car l'on trouve bien exprimée ici comme dans le *dernier Acte, Amiral Canaris, le 20 juillet,* et tous les films produits l'année dernière en Allemagne de l'Ouest, et consacrés aux événements de la dernière guerre, la distinction entre l'armée, institution immuable, qui avait ses lois, son code de l'honneur et le corps des SS, bouc émissaire de tous les crimes et de toutes les turpitudes. Si contestable que soit cette distinction (l'armée qui prétendait se servir du nazisme l'a servi tant qu'elle l'a cru susceptible de faire triompher le pangermanisme), elle est, dans *Le général du Diable,* suggérée avec assez d'honnêteté pour ne pas faire du film une démonstration aussi tendancieuse que le détestable 08/15. Kautner, le seul cinéaste allemand qui se soit toujours intéressé à des problèmes humains posés par la guerre, n'a cherché qu'à mettre en relief un cas individuel et, par là même à définir chez son personnage une attitude morale. Harras est un aristocrate, raffiné, libertin, qui réprouve le racisme et auquel les arrivistes portés par le régime n'inspirent que du mépris. S'il a accepté de ce régime un poste important,il ne cherche pas à s'en excuser. Il a refusé de s'inscrire au parti et ses boutades de salon, son humour un peu féroce prouvent assez son dédain et son orgueil. En 1941, au moment où Hitler et les siens ont toutes les raisons de se croire les maîtres du monde, Harras représente l'individualiste qui n'a pas accepté, sans pour autant être donné comme un résistant avant la lettre. Sa prise de conscience authentique commence au moment de son arrestation organisée par Schmidt-Lausitz pour le réduire à merci. Il se trouve alors pris au cœur de l'engrenage et les événements qui vont ensuite en s'accélérant jusqu'à la fin du film l'obligent à faire un choix, individualiste, naturellement : le suicide à bord d'un de ces avions de chasse qui ne peuvent se redresser lorsqu'ils descendent en piqué. Les funérailles nationales ordonnées par Himler camouflent ce suicide en accident mais il n'en reste pas moins vrai que, par cette fin *grandiose,* Harras s'identifie à quelque héros, victime des forces du mal. (Il se baptise lui-même, « général du diable »), et qui se purifie par la mort. On revient par la bande à la mythologie wagnérienne, Harras c'est Siegfried.

Une inutile intrigue sentimentale



Curd Jürgens dans *Le Général du Diable* de Helmut Kaütner.

destinée sans doute à mettre en valeur la jeune comédienne Marianne Koch qui ressemble souvent à Claire Bloom (celle de *L'Homme de Berlin !*), ralentit un peu le rythme d'un film dont on ne sent jamais l'origine théâtrale tant la mise en scène en est sobre et efficace. On y retrouve la tradition de « Kammerspielfilm » dans les éclairages, les scènes en univers clos, l'utilisation symbolique du décor (1). Le cinéma allemand ne pourra sans doute jamais se délivrer de son passé.

Curd Jurgens donne ici l'exemple d'une interprétation remarquable qui ne doit rien à la technique du monstre sacré. Il serait toutefois injuste de ne pas signaler Victor de Kowa, ancien jeune premier de la U.F.A. qui reparait à ses côtés sous les traits du SS. Schmidt-Lausitz. Son jeu réalise la synthèse du fanatisme et de l'inhumanité nazis.

Le cinéma de l'Allemagne de l'Ouest est devenu artistiquement et sociologiquement très intéressant depuis qu'il ne considère plus comme tabou tout ce qui touche à l'hitlérisme. *Le général du Diable* sur le plan du mythe en arrive à substituer au subordonné illustré par la fiction du baron Muchhausen, au temps du docteur Gœbbels, un chevalier courageux et pur qui, pour être placé au sein d'un contexte historique défini, n'en est pas moins l'Allemand éternel. Ce côté du film ne doit pas nous échapper ; il indique un réveil nationaliste dont nous recevrons certainement d'autres échos.

Un nouveau film de Kautner vient de sortir en Allemagne : *Himmel ohne sterne* (*Ciel sans étoiles*). On retrouve dans le scénario le thème du *Dernier Pont* mais cette fois, la frontière sur laquelle tombe l'héroïne Eva Kotthaus est le no man's land entre l'Est et l'Ouest. Est-ce seulement un effort pour faire tomber les barrières idéologiques séparant les deux zones ?

Jacques SICLIER.

---

(1) Un peu insistant parfois : Harras, en uniforme après sa sortie de prison, apparaît dominé par un portrait de Hitler en uniforme ; « Pützchen » lorsqu'elle menace Harras, est appuyée à un mur où s'étale une peau de tigre ; le dialogue tragique entre Anna Eilers et Harras après la mort de l'aviateur se déroule devant un tableau représentant un oiseau foudroyé ; enfin dans les scènes finales, l'ingénieur Oderbruch est presque constamment filmé à côté de l'affiche appelant à la vigilance contre le sabotage.

Un tricheur de talent

HOUSE OF BAMBOO (MAISON DE BAMBOU), film américain en Cinémascope et en De Luxe-couleur de SAMUEL FULLER, *Scénario* : Harry Kleiner. *Dialogues* : Samuel Fuller. *Image* : Jo Mac Donald. *Interprétation* : Robert Ryan, Robert Stak, Shirley Yamaguchi, Cameron Mitchell, Sessue Hayakawa. *Production* : Budley Adler, 20 th Century Fox, 1955.

C'est une histoire racontée cent fois que celle de ce policier qui, sous une fausse identité, s'introduit dans un « gang » et contribue ainsi à sa destruction. Il n'y a rien là qui puisse intéresser un « usager » du cinéma lequel n'est pas sans savoir au surplus que de tels films doivent nécessairement s'achever par la victoire du bien (*id est :* des flics) sur le mal (*id est* : des caïds). Je devrais plus que tout autre être blasé sur ce genre d'histoire puisque je n'ai pas raté un « policier » important depuis « *Scarface* » et que, par dessus le marché, j'ai acquis la conviction que les « durs » de la seconde après-guerre sont des bourgeois en puissance. Un gredin réel est parfaitement ennuyeux (voilà son crime), pourquoi voudriez-vous qu'un gredin imaginaire peint d'après nature soit plus attrayant ? J'ai pourtant pris un plaisir extrême à *Maison de Bambou* de Samuel Fuller. Pourquoi ? Parce que Samuel Fuller a *triché*. Il n'a pas joué le jeu, se refusant à nous montrer du policier « intelligent » et des gangsters médiocres. Son parti pris (celui aussi de Fleischer dans *Violent Saturday*), c'est de tabler d'abord sur une vérité psychologique : celle du calcul. Les gangsters sont des calculateurs précis, méticuleux, organisés et informés. Ils ne déclenchent une opération qu'après une savante préparation où la part du hasard est, comme disent les probabilistes « non nulle ». Ces pillards sont à l'image d'une Amérique qui nous devient familière : celle des organisateurs, des *managers*.

La guerre des Américains est une guerre d'ingénieurs; depuis Dassin et Huston la guerre du crime l'est aussi. Mais Fuller ajoute quelque chose qui n'est ni dans Dassin, ni dans Huston, ni dans Fleischer ; il sait que si le crime est un « business » il s'en faut que les liens qui unissent les hommes d'une bande à son chef soient ceux qui lient un ingénieur à ses contremaîtres. Il se crée à l'intérieur d'un gang ce climat de suspicion, de rancœur, de jalousie, de dédain, d'équivoque auquel n'échappe *aucun groupe strictement hiérarchisé.*

A cette loi de « l'humain trop humain » aucun mauvais garçon si gangréné d'esprit bourgeois qu'il soit ne peut se soustraire. C'est le mérite de Fuller de l'avoir senti. Robert Ryan dirige son équipe en ingénieur et en chef de section : il y fait régner une intraitable discipline et il adapte rigoureusement les moyens à la fin. Malheur aux éclopés car l'organisation les élimine impitoyablement.

On ne saurait être blessé impunément sous peine de nuire à l'organisation et celui qui tombe au cours d'une opération est liquidé sur-le-champ.

Je le répète : Fuller a triché et d'une manière supérieure car il a opté pour la vérité contre la réalité : les gangsters — même quand ils ont nom : Costello, Lucky Luciano, Joey Adonis, — sont de pauvres types, au mieux des paysans madrés et vicieux. Robert Ryan n'est ni un pauvre type, ni un paysan. C'est un homme avisé, calculateur et maître de lui. C'est aussi un homme seul donc vulnérable, parce que victime de l'organisation inexorable qu'il a mise sur pied. Qu'un nouveau venu s'y introduise par ses soins et le voilà pris aux rets de l'amitié ou de l'amour (fraternité virile ou homos exualitif, on ne sait mais cela n'a pas ici énormément d'importance. C'est à partir de ce moment que la dissimulation va essayer de faire pièce à la trahison. J'ai, je ne le cache pas, souhaité sans espoir le triomphe du chef de bande sur le trop beau et trop veule et trop méprisable policier, mais en vain. Le *happy ending* sanctionne après une passionnante poursuite la fin du meilleur.

Là encore Fuller a triché (mais peut-être involontairement), le gang devait réussir et Robert Ryan devait éliminer la brebis galeuse.

Il se peut que Fuller soit du côté du policier, mais tout se passe comme s'il était du côté de Ryan, car Ryan est le seul personnage auquel il *consente à*

s'intéresser tout du long. C'est à travers lui qu'il esquisse (et en cela nous restons sur notre faim !) une tragédie de la *dissimulation.* Déçu, ulcéré, le tyran machine une vengeance habilement calculée. *Il ne doit qu'à la censure de ne pas réussir.*

On voit peut être par quoi Fuller échappe à la fade opposition du bien et du mal. Où sont ici le bien et le mal. Le « mouton » de la Military Police est abject en toute bonne conscience et son histoire d'amour avec la japonaise hollywoodienne ne sert, dans son indigence, que de repoussoir. Le méchant chef de bande est victime d'un accès de confiance et probablement d'un élan d'amitié. *Il périt pour avoir succombé au bien.* Paradoxalement Fuller si décidé, si viril est un maître de l'ambiguïté.

Ce film a une autre qualité mais mineure, son exotisme. La scène se passe à Tokyo et grâce à un découpage rapide et à des raccords imprévus nous sommes véritablement *dans* Tokyo.

Pour rendre compte de la véracité de la description de Tokyo par Fuller, il suffit de la confronter mentalement à celle de Hong-Kong par Dmitrick dans *Soldier of Fortune.*

Fuller me dit-on est fasciste. Dans ce film ce fascisme se manifeste par un pessimisme aigu mais c'est bien tout. Et en somme il m'en apprend plus sur l'Amérique que *Le Sel de la Terre,* par exemple. On peut toujours préférer la fadeur de l'édification à l'amertume du vrai mais quand donc nos critiques staliniens apprendront-ils qu'il y a plus à glaner dans un bon film réactionnaire que dans un mauvais film moral et social. Jamais, sans doute, car ils sont moraux en diable. « Il n'existe pas, disait Marx, de musique pour les oreilles non musicales. » Après tout il est normal que ces intellectuels petits bourgeois se délectent à *Papa, Maman la Bonne et Moi.* Peut être apprendront-ils ce qu'est le cinéma quand il découvriront que le progrès en art, s'il est du côté de Balzac ne saurait nécessairement passer par Béranger.

Jean DOMARCHI.

...Mais non sans intérêt

DES GENS SANS IMPORTANCE, film français d'HENRI VERNEUIL. *Scénario :* Henri Verneuil et François Boyer, d'après le roman de Serge Groussard. *Dialogues :* François Boyer. *Images :* Louis Page. *Décors :* Robert Clavel. *Interprétation :* Jean Gabin, Françoise Arnoul, Yvette Etievant, Paul Frankeur, Robert Dalban, Dany Carrel, Pierre Mondy, Max Magy, Pierre Fromont, Germaine Michel. *Production :* Cocinor-Chaillot Films, 1956.

Le plus grand mérite de ce film est sa sincérité. Bien qu'il traite un sujet fidèle à l'optique populiste issue du réalisme français d'avant guerre, dont le cinéma français ne peut décidément pas se débarrasser, il ne tombe pas dans la noirceur conventionnelle ou le social académique qui, de Yves Allégret à Jean Delannoy en passant par Ralph Habib ou Jean-Paul Le Chanois ont prétendu, par une « tranche de vie » restituer le visage quotidien. François Boyer et Henri Verneuil ne méprisent ni leurs personnages ni le public. Et c'est pourquoi cette histoire qui, racontée, apparaît assez mélodramatique (un routier pourvu d'une épouse aigrie rencontre dans un relais une serveuse dont il s'éprend, dont il fait sa maîtresse et qui meurt des suites d'un avortement au moment où il allait tout lâcher pour vivre avec elle) prend à l'écran une certaine originalité malgré les réminiscences très nettes, dans la photographie, les décors et la musique en particulier, de Carné et, même, de Feyder.

On ne peut parler de révélation mais Henri Verneuil ne nous a pas habitué à cette conscience, à cette espèce d'objectivité dans la peinture d'un milieu qui devient par moments un univers (et cela aussi est extrêmement rare dans le cinéma français actuel). Bien que le film soit fait surtout de morceaux assemblés et très inégaux, il rend un son inhabituel ? Tout simplement parce qu'il est traité sur le mode romanesque et s'efforce de bannir la psychologie traditionnelle dont se parent nos films dits « de qualité ». Henri Verneuil a souvent réussi à traiter ses scènes d'une manière hollywoodienne sans imitation appliquée. Je pense

à l'arrivée de Françoise Arnoul dans un jardin mouillé de Bordeaux devant le kiosque à musique entouré de chaises vides, au retour de Gabin dans son foyer le jour de Noël et, surtout, à ce bal des routiers, insolite à force de réalisme. On trouve là une manière de faire *deviner* les choses qui viennent surtout de l'atmosphère ; cela n'arrive pas souvent, avec les méthodes des studios français. Il est tout de même nécessaire de le dire. D'autre part, le scénario a été construit de façon à ce qu'il se produise une progression qui tend, de plus en plus vers le lyrisme, au travers d'événements banals et, bien que le réultat ne soit pas toujours convaincant, l'effet force la sympathie.

Car, en définitive, on trouve dans *Des Gens sans importance*, une certaine frénésie de bon aloi. L'agonie de Françoise Arnoul dans une bétaillère arrêtée devant un barrage au milieu du brouillard en est le point le plus extrême, juste avant que l'histoire ne finisse brutalement sur une mort que personne ne verra et la reprise d'une vie quotidienne dont la grisaille est assez désespérante mais vraie. Tout ce qui arrive, dans ce film, semble impossible et pourtant l'on sent bien que cela *peut arriver* à des gens sans importance.

Une erreur de distribution : Françoise Arnoul, bien qu'elle se souvienne de son passage chez Renoir, n'est pas la femme du rôle. Elle reste un personnage de cinéma et, lorsqu'elle paraît, le « tempo » se relâche. Dany Carrel en fait trop ; cela lui passera.

Par contre, il faut applaudir Jean Gabin, merveilleux et pas du tout « monstre sacré » comme dans *Chiens perdus sans collier* ou *Gas-Oil*. Les acteurs de second plan, qui ont toujours l'air d'improviser comme dans les films d'Ophuls et de Jean Renoir, sont excellents. Surtout Yvette Etiévant, Pierre Mondy, Nane Germon et Paul Frankeur, le patron de bistrot à la jambe de bois dont la présence crée, dès le début, un climat.

Jacques SICLIER.

Images de la folie

NORTHWEST PASSAGE (LE GRAND PASSAGE), film américain en Technicolor de KING VIDOR. *Scénario :* Laurence Stallings et Talbot Jennings, d'après le roman de Kenneth Roberts. *Images* : Sidney Wagner et William V. Skall. *Musique :* Herbert Stothart. *Montage :* Conrad A. Nervig. *Interprétation :* Spencer Tracy, Robert Young, Walter Brennan, Ruth Hussey, Nat Pendleton, Louis Hector, Donald McBride, Isabel Jewall, Lumsden Hare, Regis Toomey, Hugh Sothern, Robert Barrat, Douglas Walton, Addison Richards. Production : King Vidor - Production, MGM, 1940.

Avant la Guerre d'Indépendance, les Américains étaient Anglais et les Français étaient leur ennemi. Comme tout se tient, les Français s'entendaient fort bien avec les Indiens et ceux-ci se conduisaient fort mal avec les sujets de Sa Majesté, inculquant à leurs captives d'horribles idées sur la pratique du métissage et se livrant sur leurs prisonniers à des expériences de vivisection pour le moins tirées par les cheveux. Afin d'établir une paix durable et des relations de bon voisinage, on organisera une expédition punitive, on massacrera assez d'Indiens pour montrer sans conteste de quel côté se trouvent la force et le droit ; par la même occasion on fera œuvre constructive en explorant les confins du Canada à la recherche d'un passage vers les plaines de l'Ouest.

« Vous qui n'aimez rien tant que la grandeur morale, me souffle Doniol, et l'aller chercher jusque dans les westerns, quel intérêt pouvez-vous prendre à ce film dont les intentions sont ignobles et la morale absente ? »

Justement. Je reviendrai tout à l'heure sur les intentions dont le procès se fait plus vite sur le scénario, donc avec plus de chances d'erreur, que devant l'œuvre achevée. Quant à la morale, eh bien, je ne crois pas m'avancer en disant qu'elle n'intéresse *absolument pas* King Vidor, je veux dire ce souci de considérer le rapport entre les désirs, les intentions et les actes d'un homme, et de se reporter à leur commune référence qui est l'existence morale de cet homme. Et puisque les hasards de l'édition m'ont conduit à parler ici de quelques westerns, allons dans ce domaine puiser d'illustres exemples : Howard Hawks, Nicholas Ray, Anthony

Mann y ont exprimé un point de vue moral sur l'homme, chacun avec son originalité et selon ses préoccupations particulières ; et Fritz Lang aussi, avec en plus cette inquiétude qui n'hésite pas à remettre le monde en question. Mais pas Raoul Walsh, ni King Vidor, quelle que soit leur originalité ; ce point de vue moral ne les intéresse pas parce qu'autre chose les intéresse et cette explication en vaut bien une autre. Ce qui intéresse Walsh, là n'est pas le lieu de le dire, mais il sait très bien ce qui l'intéresse. Et King Vidor aussi. Cela est si vrai que ses personnages demeurent étrangers à toute catégorie morale ; ce que nous voyons et savons d'eux ne nous permet pas de formuler un jugement sur eux ni ne nous fait sentir la nécessité d'en formuler un. Incomplets si l'on prétend chercher en eux une représentation humaine, *tout se passe comme si le metteur en* scène avait effacé d'eux et de ses liens avec eux la notion de *valeur*. Cela est si vrai que toute psychologie se trouve bannie de ce propos, ou que du moins tout essai de psychologie s'y voit rapidement dépourvu d'intérêt parce que de support (et c'est bien ce qui gâtait à mon sens l'admirable *Homme qui n'a pas d'étoiles*). Non certes que les discordances ne puissent se faire concertantes par l'art du créateur et accéder ainsi à une unité profonde ; mais les *sciences exactes* ou prétendues telles se trouvent radicalement exclues par la frénésie des moyens d'expression ici utilisés.

« Etonne-moi », disait Diaghilew à Cocteau. *Le Grand Passage* est un film stupéfiant ; j'en sais peu de plus horribles à ses moments culminants mais cette horreur en même temps me fascine et je vois bien qu'il fallait en arriver à ce point de malaise extrême pour le rendre supportable. Il semble que King Vidor n'ait peur de rien ; l'outrance est sa manière d'être naturel, il s'y meut avec tant de facilité que nous l'y suivons sans la moindre réticence. Faut-il transporter des bateaux au-dessus d'une montagne ? on les transportera ; traverser un torrent glacé ? on trouvera un moyen de le franchir ; exterminer une tribu ? on la massacrera en règle ; faire à pied quatre cents kilomètres sans nourriture ou presque ? on les fera. Mais ici nulle exaltation de l'effort ni même de l'acte : au contraire une sorte de rage froide, une application devenant d'autant plus forcenée que l'objet en est plus affreux. Et, tout sens critique paralysé, toute participation consciente effacée, c'est à peine si nous nous savons entraînés dans le tourbillon de folie qui parcourt les films de King Vidor, digérés par ses marécages dont, entre *Hallelujah* et *Ruby Gentry*, *Le Grand passage* déroule d'hallucinantes images.

J'avais à propos de *Ruby Gentry* mis l'accent sur un recours délibéré à la démesure, sur les pouvoirs étonnants d'un lyrisme. A vrai dire, les mouvements oratoires de Jennifer Jones rendaient superflue toute autre considération ; leur absence ici appelle quelques réflexions et je pense qu'il faudrait aller plus avant et se demander ce que remuent cette démesure et ce lyrisme. Ils ne trouvent pas en eux-mêmes leur fin ni n'exaltent quelque objet extérieur ; bien plutôt ils se referment en une obsession qui d'elle-même prolifère : ferveur religieuse dans *Hallelujah*, mort des arbres et flétrissure de l'âge dans le trop peu connu *Beyond the Forest* (*La Garce*), désir furieux dans *Duel in the Sun* et *Ruby Gentry*, ici la faim dont la description occupe exactement la seconde partie du film, presque une heure de projection. Encore faut-il regretter que la copie de 1940 ait dans sa réédition actuelle subi des coupures destinées à la rendre moins atroce : toute trace a été effacée de ce soldat qui se taillait une tête d'Indien pendant l'attaque du village, l'emportait soigneusement empaquetée sous son bras, et gagné par la folie à mesure que la famine s'instaurait, la grignotait en cachette en tenant à ses compagnons des propos déments. Ces créatures de délire qu'il faut avoir vues pour les croire possibles, King Vidor en pétrit de nouvelles à chaque film et je l'imagine habité de rêves redoutables.

Philippe DEMONSABLON.

L'impossible rendez-vous

SI PARIS NOUS ETAIT CONTE, film français en Technicolor, conçu, écrit et réalisé par SACHA GUITRY. *Images :* Philippe Agostini. *Musique :* Jean Francaix. *Interprétation :* Françoise Arnoul, Danielle Darrieux, Sacha Guitry, Robert

Lamoureux, Jean Marais, Michèle Morgan, Gérard Philipe, Lana Marconi, Louis de Funes, Gilbert Boka, Denis d'Ines, Bernard Dhéran, etc. *Production* : Clément Duhour, Gaumont, Franco London Film 1956.

Personne ici ne s'en était laissé conter. Mais il se trouve à Paris un défenseur de ce film où Paris fut oublié. Il se nomme François Truffaut. A cet isolé, à ce solitaire, nous laissons la parole...

Il est incapable d'analyser, d'expliquer, de faire la synthèse et de démontrer quoi que ce soit. Il n'a aucune des qualités qui font un critique.

Mais un critique serait « impensable » qui posséderait les qualités de Sacha Guitry : verve, invention, culte des anciens, fantaisie, imagination et facilité. Il y a donc incompatibilité entre le père de *Mon père avait raison* et les critiques; le rendez-vous est impossible autant que celui chanté hier du soleil avec la lune. Chacun boude dans son coin noir, aux antipodes.

Tout cela pour en venir à *Si Paris nous était conté*, un des cinq meilleurs films de Sacha Guitry, celui sur lequel me semble-t-il, mes sympathiques confrères se sont montrés vraiment injustes.

La mort de Voltaire et celles de Louis XI, Henri III, IV et la suite, les évasions de Latude, qui, en France, hormis les quatre ou cinq excellents cinéastes dont, comme moi vous connaissez les noms, les aurait pu *écrire, mettre en scène* et en *diriger* le jeu comme Sacha Guitry ou aussi bien ? Où, je vous le demande, avez-vous vu Michèle Morgan, Robert Lamoureux, Denis d'Ines, Gisèle Pascal et d'autres, *jouer* mieux ou même aussi bien qu'ici?

Dans *Si Versailles* et dans *Napoléon* on dénombrait les bonnes scènes. Ici on compte les mauvaises et sur les doigts d'une main. Et quelle dureté, quelle méchanceté, quelle férocité dans les derniers sublimes râles, quel tragique dans ces derniers sursauts !

Et comme on accomplit un pieux pèlerinage nous sommes, à quelques-uns, allés revoir *Faisons un rêve*. Un enchantement, un régal, soixante-dix minutes de jubilation, la salle, honnêtement, pliée en deux.

Faisons un rêve est un film de 1936. Si j'étais la Fédération des Cinés-Clubs je l'inscrirais à mon catalogue pour montrer qu'en 1936 le cinéma français c'était *Les Bas Fonds* de Jean Renoir, *Beethoven* d'Abel Gance et, j'insiste, *Faisons un rêve* de Sacha Guitry.. Voyez ces trois films et opposez-leur *La Belle équipe, La Porte du Large, Jenny, Gueule d'Amour, La Kermesse Héroïque*, tous invisibles aujourd'hui, le dernier toutefois conservant quelques laudateurs (1) encore en vie au moment où j'écris ces lignes.

Soyons sérieux: la critique quotidienne à laquelle je suis lié par les sentiments les plus confraternels, ne peut à la fois rejeter Astruc pour ce qu'il est *d'abord* un technicien et Sacha Guitry pour ce qu'il se moque de la technique. Tous deux sont des cinéastes puisqu'ils éprouvent, impérieux, le désir d'impressionner de la pellicule et que les films qui naissent de cette grisante et parallèle activité témoignent durablement de la nature, du caractère, du tempérament, des dons, bref de la personnalité de Sacha Guitry et d'Alexandre Astruc. *Il suffit, je crois, qu'un film ressemble à son auteur pour quil soit impossible de dire que ce n'est pas du cinéma.* Buffonerie toujours actuelle, convenez-en. Dans une Histoire du Cinéma digne de ce nom, Sacha Guitry trouvera tout naturellement place dans le chapitre des « *Auteurs de films* » son nom voisinant avec ceux de Jean Cocteau et d'André Malraux et puis ceux de Bresson, Astruc, Gance, Ophuls et Renoir.

Le cinéma français serait amoindri si l'on gommait ces quelques titres éloquents que je vais, pour conclure, énumérer avec solennité et admiration : *Ceux de chez nous, Le Nouveau Testament, Le Roman d'un Tricheur, Faisons un Rêve, Ils étaient neuf célibataires, Debureau, La Poison, Si Paris nous était conté...*

François TRUFFAUT.

(1) Dont la rédaction en chef de cette revue.

HERMAN G. WEINBERG



LETTRE DE NEW-YORK

CINEMASCOPE 55

Depuis ma dernière lettre de New-York, le CinémaScope 55 (1) a fait son apparition ; bien que ce ne soit nullement le progrès révolutionnaire qu'annonce la Twentieth Century Fox — tout au plus un raffinage du (déjà vieux !) CinémaScope — son intérêt est indéniable : image extrêmement nette enregistrant le plus fin détail (tel que les mosaïques du palais siamois dans *The King and I* (2) qui étonnèrent le public lors de la première), grande profondeur de champ, absence de distorsion sur les côtés, autant d'améliorations techniques, sinon esthétiques. De toutes, l'élimination de la distorsion de l'image, en quelque lieu de la salle que l'on soit, est, bien sûr, la plus appréciable. Quant à l'écran, c'est toujours le même écran de CinémaScope, le son le même son prétendu « stéréophonique » qu'avant. Reste à vous dire quel film a étrenné ce nouveau procédé. Cette fois, heureusement, on a choisi pour présenter le CinémaScope 55 l'adaptation à l'écran d'une opérette à grand succès, *Carousel*, de Rogers et Hammerstein, elle-même tirée de la pièce de Ferenc Molnar, *Liliom*. Une grande part de la grâce et de la verve avec lesquelles la pièce de Molnar s'était métamorphosée en production musicale se retrouve dans l'adaptation cinématographique ; *Carousel* se présente donc comme un film agréable et divertissant. Même s'il lui manque l'imagination dont témoignait le *Liliom* de Fritz Lang, c'est

---

(1) Ainsi appelé parce que la prise de vues est faite sur une pellicule de 55 mm. de large, l'image ayant alors une surface quadruple de celle qu'elle avait sur 35 mm.

(2) ... dont nous n'avions vu jusqu'à présent qu'un bref extrait.

une œuvre de bon goût, ce qui, à Hollywood, est chose rare. En tant que film, *Carousel* est bien conventionnel (autant par son scénario que par la mise en scène de Henry King), mais ce qui le sauve de n'être, comme tant d'autres spectacles en CinémaScope, qu'un grand vide, ce sont les perpétuelles résurgences de sa source, l'adorable pièce de Molnar.

HELENE DE TROIE

Des autres films en couleurs du mois, on ne peut dire autant de bien. Comme il fallait s'y attendre, *Hélène de Troie* est une version ultra-simplifiée de l'ancienne légende, racontée sans verve ni poésie, à la manière d'*Ulysse* de funeste mémoire. Le regretté Alexandre Korda nous apprit bien plus d'Hélène et des coutumes de la Grèce antique avec *La Vie Privée d'Hélène de Troie*, comédie satirique tirée d'un spirituel roman de John Erskine, que ne le font les Warner Bros, avec cette épopée de six millions de dollars. On ne peut nier cet axiome : c'est l'écrivain qui compte — et le scénario d'*Hélène de Troie* est d'un infantilisme consternant. L'*Amphitryon* de Reinhold Schuenzel, comédie satirique aussi, était une évocation autrement heureuse de l'époque. Même la *Lysistrata* viennoise était meilleure. Pourquoi cela ? Pourquoi une comédie nous donne-t-elle une meilleure idée de la Grèce antique que le drame épique le plus onéreux ? Du moins jusqu'à présent, il en a été ainsi à l'écran. Parce que ces comédies avaient de bons scénaristes, alors que les tentatives sérieuses de reconstitution à l'écran de la Grèce antique en manquaient. Si ce que Warner nous montre sous le titre d'*Hélène de Troie* contenait tout ce qu'il y a dans la légende, celle-ci n'avait aucune raison de traverser 2.500 ans d'histoire. Un tel sujet demandait soit la poésie et la passion avec lesquelles Fritz Lang tourna *La Mort de Siegfried* et *La Vengeance de Kriemhild*, soit l'esprit et le charme dont Offenbach para sa *Belle Hélène*. Et ce ne sont pas quelques plagiats poétiques de Christopher Marlowe qui sauvent *Hélène de Troie*, en particulier ces phrases : « *Voici donc le visage de celui qui lança mille navires* » et « *Douce Hélène, rends-moi immortel en me donnant un baiser* ». Dans leur contexte original, *La Tragique Histoire du Docteur Faust*, ces phrases sont en effet immortelles. Ici, elles ne sont que risibles. En vérité, « *tout est scorie qui n'est pas Hélène...* » comme le disait encore Marlowe.

LE CONQUERANT

Une autre épopée de six millions de dollars, *Le Conquérant*, avec John Wayne dans rien moins que le rôle de Gengis Khan, est non seulement risible tout du long, mais ridicule. Evitons de parler de la falsification de l'histoire ou du blanchissage de Gengis Khan devenu parangon de vertu (s'il se lança dans une sanglante carrière, n'était-ce pas pour venger la mort de son père, comme dans les bons vieux westerns ?) ; évitons de parler de la stupidité du dialogue, de ses anachronismes agressifs et de sa trivialité navrante ; des décors souvent absurdes, du choix des extérieurs qui, filmés dans l'Utah ou ailleurs dans l'Ouest américain, ne ressemblent pas plus à la Mongolie qu'à la Perse. Soyons même charitables et ne faisons que mentionner au passage le ridicule des danses orientales exécutées par une troupe de *houris* d'Hollywood tout droit venue du théâtre de strip-tease le plus proche ou de la danse supposée « sexy » de Susan Hayward, qui n'est pas plus sexy que ne l'est le spectacle de votre mère préparant le petit déjeuner matinal. Alors de quoi parlerons-nous ? De la morale du film — morale hollywoodienne universelle — qui veut que « L'amour conquiert tout ! » ? Malheureusement, ce film a été fait sans amour. Par contre s'il fait de l'argent, ce qui est évidemment la seule raison pour laquelle on l'a entrepris, c'est encore une autre morale. Mais une des grandes voix de Hollywood, celle du vétéran Cecil B. DeMille, attaqua récemment le temple du film américain pour son « *culte du veau d'or* » qu'il définit comme « *la tentation de ne se soucier aucunement de ce que l'on met sur un écran tant que cela fait de l'argent* ». Voilà une remarquable déclaration de la part d'un metteur en scène dont les spectacles eurent des succès commerciaux mémorables et c'est avec une moindre anxiété que l'on peut attendre maintenant la prochaine épopée de DeMille, *Les Dix Comandements*, épopée de douze millions de dollars (3).

---

(3) Par la même occasion, DeMille accusa Hollywood d'être incapable de créer une tradition de l'art cinématographique en enterrant les grands films dans les caves des studios. « Cette industrie », dit-il, « ne sortira des limbes que lorsqu'elle aura fait l'effort nécessaire pour garder vivants les classiques de l'écran et pour les présenter régulièrement au public, d'une manière digne de leur valeur et de celle des grands noms qui les ont réalisés. »

Sans conteste, le meilleur film en couleurs du mois est *Richard III*, triomphale adaptation par Laurence Olivier de la tragédie de Shakespeare ; mais il s'agit donc d'un film anglais. Je ne le mentionne que parce qu'il prouve que l'intelligence est encore une belle chose, même lorsqu'elle utilise le truchement du cinéma commercial, avec tous les compromis que cela implique.

EN NOIR ET BLANC

Les films en noir et blanc sont, au total, meilleurs que les films en couleurs parce qu'il y a au départ une bonne histoire et que de bons scénaristes, metteurs en scène et acteurs président à leur fabrication, si bien que nul besoin n'est de la couleur ou d'écrans géants pour faire croire au public qu'il en a pour son argent. A ce point de vue, *Marty* est un exemple mémorable. *La Rose Tatouée* risque d'en devenir un autre, pour l'interprétation de virtuose d'Anna Magnani et la puissance explosive de la pièce de Tennessee Williams écrite spécialement pour elle. *L'Homme au Bras d'Or* est un courageux exposé des méfaits de la drogue, soutenu par une solide interprétation de Frank Sinatra et des scènes de violence convenant à ce thème tout à la fois sordide et salutaire. Saluons le courage d'Otto Preminger qui entreprit son film malgré l'interdiction du Code de Production pesant sur ce sujet.

M. ARKADIN

Et si l'on peut dire que *Dossier Secret* est un film américain, malgré qu'il ait été tourné à travers la vieille Europe par Orson Welles l'exilé, alors c'est incontestablement le meilleur film de ce mois. Cette œuvre déroutante, totalement différente de tout ce que l'on peut voir actuellement sur n'importe quel écran, est une sorte d'exploration du chaos moral qui frappa après la guerre certaines couches de la société en Europe. Welles nous conte l'histoire d'un homme immensément riche, Monsieur Arkadin, personnage mystérieux, fabuleux, comme Basil Zaharoff ou Ivar Kreuger ; il prétend ne pas savoir exactement qui il est et engage un journaliste américain pour reconstituer son passé. En réalité, il ne le connaît que trop bien et se souvient parfaitement de la façon dont il gagna son premier argent qui lui permit d'amasser sa fortune présente ; le déroulement de cette intrigue donne au film un suspense qui en fait l'œuvre la plus excitante de l'année. Mais ce qui nous frappe le plus dans ce film extraordinaire, c'est la technique : Welles, inventeur imaginatif et audacieux, a composé une suite de scènes frénétiques, de fragments fiévreux, les entassant l'un sur l'autre jusqu'à donner au spectateur l'impression de regarder un acrobate se balancer dangereusement au sommet d'un échafaudage de chaises branlant. Va-t-il y arriver ou tout va-t-il s'effondrer ? Il y arrive, et à une telle vitesse que le public a du mal à suivre, tandis que résonne à ses oreilles une plainte musicale frénétique d'une grande efficacité, composée par Paul Misraki littéralement gagné par le *démon* de Welles. Voilà une façon créatrice de se servir du cinéma, un soulagement après l'asphyxie que nous imposent les neuf dixièmes des faiseurs de films, une nouvelle preuve que Welles sait insufler la vie à ses images et à ses interprètes. Vous pouvez toujours dire que son film est discontinu, inorganisé, que le tout est plutôt inférieur à la somme des parties, traiter Welles d'excentrique, mais vous ne pouvez l'accuser de vous ennuyer, vous ne pouvez nier qu'au moins lui *essaie* de faire quelque chose d'original Ce que je reproche à la plupart des autres metteurs en scène, c'est qu'ils n'essaient même pas. N'avons-nous pas assez de réalisateurs orthodoxes qui jouent toujours à coup sûr, ne prennent jamais un seul risque ? Que pouvons-nous encore attendre d'eux ? L'avenir du cinéma se trouve dans ces mots prophétiques qui concluent le « Manifeste d'un Art nouveau : la Polyvision » de Nelly Kaplan : « *L'âge de l'image éclatée est venu !* »

Suivons donc Orson Welles et Abel Gance, promoteur de la Polyvision, ainsi que tous les autres cinéastes audacieux qui fraieront, à leurs côtés, le chemin au nouveau cinéma de demain.

DEUX REVUES

Je profite de l'occasion pour recommander à tous les véritables amateurs de l'art cinématographique l'une des deux meilleures revues qui lui est consacrée aux Etats-Unis, *Cinémages*, éditée par Gideon Bachman, publiée au 3951 Gouverneur Avenue, New-York, 63, N. Y. L'autre revue est, bien sûr, *Film Culture*.

Herman G. WEINBERG.

LE DOSSIER DE PRESSE DE "SENSO"

Nous avons omis involontairement de citer dans ce dossier de presse les opinions de Jean-Pierre Vivet dans L'Express *et de Jean de Baroncelli dans* Le Monde, *toutes deux, dans l'ensemble, favorables au film. Nous nous en excusons auprès d'eux et du lecteur.*

APPRECIATIONS GENERALES

FRANÇOIS VINNEUIL *(Dimanche-matin)* :

« *Marie-Chantal a pleuré* (titre de la critique). — Ce qu'il y a de proprement inénarrable dans *Senso* c'est l'énormité candide et permanente du trémolo mélodramatique... On exécuterait cette idiotie en dix lignes si elle ne bénéficiait à Paris d'une presse invraisemblable.

CHAMINE *(Bulletin de Paris)* :

« *La Camera-pinceau.* — Un prodigieux tableau animé, une grande image de Véronèse ou de Titien. »

GEORGES SADOUL *(Les Lettres Françaises)* :

« *Le Monde des passions.* — L'un des films les plus importants qui aient été réalisés depuis le début de ce demi-siècle, en Italie et dans le monde. »

ROBERT BENAYOUN *(Demain)* :

« Réussite plastique, mélodrame sans cœur. »

R.-M. ARLAUD *(Combat)* :

« *Un personnage comme Phèdre.* — *Senso,* déjà, est un classique. »

JEAN DUTOURD *(Carrefour)* :

« ...*Senso* est un mélo particulièreement abominable et dans lequel, en dépit du titre, il n'y a pas plus de sensualité que dans une salle à manger du second empire. »

FRANCE ROCHE *(Fance-soir)* :

« Qui n'aime pas ce film dit : *Ce n'est que du mélodrame !* Autant dire en regardant la mer : *Ce n'est que de l'eau !* »

GEORGES CHARENSOL *(Les Nouvelles Littéraires)* :

« ...ce film, qui pêche d'abord par excès d'eau de rose, finit par nous plonger dans un bain de vitriol... ...Qu'on l'aime ou qu'on le déteste, le film, incontestablement, vaut d'être vu. »

CINEMONDE

« La peinture — raffinée — d'une passion, dans le climat oppressant d'une occupation armée. »

LOUIS CHAUVET *(Figaro)* :

« ...film superlativement prétentieux... l'un des plus sombres mélodrames d'amours qu'ait produits le cinématographe... là, c'est l'absence d'art absolue. Tout est manqué par sottise, par le refus de choisir, par goût de la noyade. »

J.-L. TALLENAY *(Radio-Cinéma)* :

« *Un film de grand style.* — Lyrique, épique, tragique, *Senso* passe sans cesse d'un registre à l'autre avec un brio étonnant. »

SIMONE DUBREUILH *(Libération)* :

« Voilà un magnifique film italien. Voilà un film réalisé avec le maximum de puissance et de conviction, d'intelligence et de vérité, de richesse et de cruauté... ».

JEAN AUREL *(Arts-Spectacles)* :

« Une réussite totale. Visconti a réalisé avec *Senso* de très loin le plus beau film en couleurs tourné jusqu'à ce jour. »

ANDRE BAZIN *(France-Observateur)* :

« ...sans doute l'œuvre la plus magnifique et la plus achevée de Visconti. »

JACQUES DONNIOL-VALCROÇE *(Cahiers du Cinéma)* :

« Visconti a offert à l'après-guerre un de ses plus authentiques chefs-d'œuvres cinématographique : par le texte, par la mise en scène, par le message. »

CLAUDE GARSON *(L'Aurore)* :

« *Un mélo à l'italienne.* — Tout ici est sacrifié à ce mélodrame qui ne nous émeut nullement et nous fait seulement regretter des films plus vrais et pour tout dire moins cinéma ! *(En somme la vérité irait cheminant en sens inverse du cinéma. N.D.L.R.)* »

LE SCENARIO

FRANÇOIS VINNEUIL *(Dimanche-Matin)* :

« Je m'aperçois que les greffes des cours de justice française ont été bourrés pendant dix ans de dossiers de la même encre que ce scénario, sinon plus rocambolesques et plus révoltants encore ».

CLAUDE MAURIAC *(Le Figaro Littéraire)* :

« ...il traite avec tout le sérieux voulu de la résistance et de la guerre dans la Vénétie de 1866. »

CHAMINE *(Bulletin de Paris)* :

« ..cette impuissance à décrire des sentiments explique trop souvent les excès du scénario dans l'ignominie du geste ou du langage... ainsi, sommés d'exister par force et bourrés à craquer d'un matériel énorme de choses explosives, les personnages font long feu, mannequins pas plus capables d'un crime que d'une amourette légère... »

GEORGES SADOUL *(Les Lettres Françaises)* :

« ...La méchanceté des héros et des situations n'est pas pour Visconti *« un produit naturel* comme le sucre et le vitriol ». L'évolution de son drame et de ses personnages est conditionnée par la société et l'histoire, non par la physique ou la métaphysique. »

ROBERT BENAYOUM *(Demain)* :

« *En parfait dilettante,* l'auteur d'*Ossessionne* a brossé un tableau palpitant du Risorgimento, qu'il parcourt, comme son héroïne, de l'extérieur. »

R.-M. ARLAUD *(Combat)* :

« Visconti à travers son histoire, ses reconstitutions dans l'esprit plus que dans l'exactitude stratégique ou architecturale, poursuit une étude de femme. Elle n'est pas *toute* l'histoire, ni le but unique de l'auteur, mais elle est là comme une porteuse de flamme. »

FRANCE ROCHE *(France-Soir)* :

« Senso est une sorte d'opéra dont les images seraient l'équivalent d'une partition. Son histoire frénétique est un prétexte rêvé pour des airs parfaits, des duos tragiques, des récitatifs exquis, dont les notes seraient *les couleurs* et *les formes animées.* »

GEORGES CHARENSOL *(Les Nouvelles Littéraires)* :

« Son sujet, c'est la passion qu'éprouve une patriote pour un ennemi... le sujet réel n'est pas traité ; soit que les tabous s'y opposent, soit que l'auteur se soit révélé inférieur *à son ambition.* »

LOUIS CHAUVET *(Le Figaro)* :

« ...Livia, jeune femme que ses amours hagardes et ses trahisons romantiques promettent à la section folle du musée Dupuytren. »

J.-L. TATTENAY *(Radio-Cinéma)* :

« Le film est curieusement construit : entre deux longues séquences à deux personnages où l'on suit les amours de la comtesse et du lieutenant, s'intercale une sorte de grand intermède décrivant une bataille où les protagonistes n'interviennent guère plus que Fabrice à Waterloo. »

SIMONE DUBREUILH *(Libération)* :

« Voilà un film qui aborde, de plein fouet, un des sujets les plus importants du temps de l'occupation, du temps de « toutes » les occupations. »

JEAN AUREL *(Arts-Spectacles)* :

« C'est avant tout une belle histoire d'amour. »

ANDRE BAZIN *(France-Observateur)* :

« Selon une logique d'ailleurs impeccable, Visconti mène son action sur deux plans : l'historique et l'individuel. Les rapports amoureux des deux héros se nouent et évoluent selon un irréversible processus psychologique descendant, cependant que toutes les valeurs toniques et progressives (tant dans un sens moral que politique) appartiennent à leur contexte historique. »

CLAUDE GARSON *(L'Aurore)* :

« ..Les plus grands poncifs du mélodrame ne nous sont point épargnés... lorsque les Italiens tentent de nous donner des drames psychologiques leur imagination méditerranéenne reprend le dessus et c'est tellement noir que cela finit souvent par être comique. »

LE STYLE

FRANÇOIS VINNEUIL *(Dimanche-Matin)* :

« Et puis quand on a célébré les beautés de *Senso, je voudrais savoir le crédit,* les arguments que l'on conserve pour affirmer que Stendhal vaut mieux que Montépin, la Phèdre de Racine que la *Marie Tudor* de Hugo, Cézanne que Meissonnier... »

CHAMINE *(Bulletin de Paris)* :

« L'œil suit avec un ravissement jamais lassé la transformation de cette grande fresque, son prolongement même, car la caméra franchit sans cesse le bord du « champ » pour caresser à *plaisir d'autres belles étendues.* »

CLAUDE MAURIAC *(Le Figaro Littéraire)* :

« ...l'auteur de *la Terre tremble* en rupture définitive avec le néo-réalisme... »

GEORGES SADOUL *(Les Lettres Françaises)* :

« Partout, dans ces tableaux, on retrouve l'air du temps, tel que le fixèrent les « *tachistes » florentins... Senso* a suivi la ligne de force essentielle de l'école italienne, il a enrichi le néo-réalisme, qui n'est pas une formule académique, mais un perpétuel devenir, en le renouvelant, et il lui a ouvert, en Italie et dans d'autres pays, des perspectives très neuves et très fécondes. »

ROBERT BENAYOUM *(Demain)* :

« La bataille de Custozza, où des nuages de fumée séparent les uniformes au milieu de photogéniques meules de foin, évoque les anciens triomphes du grand Eisenstein. »

R.-M. ARLAUD *(Combat)* :

« Il a peint à larges touches à la manière espagnole, s'amusant parfois à détailler au miniaturiste un détail. »

FRANCE ROCHE *(France-Soir)* :

« Il reste étroitement fidèle à l'art réaliste contemporain de l'action. »

JEAN DUTOURD *(Carrefour)* :

« Il ne m'a pas semblée que *Senso* constituât un progrès sur *Voleurs de bicyclettes* ou *Il Capotto,* ou *La Strada* ou même que *Dommage que tu sois une canaille...* outre les scènes

de bataille M. Visconti triomphe dans la couleur (qui est ravissante) des paysages (qui ont un sublime stendhalien, mais c'est l'Italie qui veut ça) et les décors (dans lesquels il y a un goût parfait). »

GEORGES CHARENSOL *(Les Nouvelles Littéraires)* :

« Des scènes de guerre qui, elles, se rattachent au néoréalisme avec qui Visconti prétendait rompre... Visconti, donc, se révèle surtout ici comme un extraordinaire décorateur : il reconstitue les intérieurs Second Empire avec une sorte de génie... aussi ne s'étonne-t-on pas de le voir si fréquemment confondre dans *Senso*, la scène et l'écran. »

CINEMONDE :

« Des éclairs terribles de réalisme viennent secouer ces beaux développements d'esthète. »

LOUIS CHAUVET *(Le Figaro)* :

« ...Vous y trouverez de fort belles images, composées par un peintre sachant la manière des meilleurs. »

J.-L. TALLENAY *(Radio-Cinéma)* :

« Rien de moins néo-réaliste que *Senso*, film en costume qui se déroule en 1866... Nous voici plongés dans un monde esthétique qui semble n'avoir aucun point commun avec la chronique quotidienne et contemporaine. »

SIMONE DUBREUILH *(Libération)* :

« Les couleurs de *Senso*, enfin, sont celles mêmes de la réalité. »

JEAN AUREL *(Arts-Spectacles)* :

« Senso me semble n'avoir aucun rapport avec le réalisme ou le néo-réalisme dont Visconti était considéré jusqu'à présent comme un chef d'école. »

ANDRE BAZIN *(France-Observateur)* :

« ... De ce point de vue, *Senso* s'apparente sans doute simplement à l'esthétique romanesque procédant de Flaubert et particulièrement affirmée par le naturalisme, c'est-à-dire à une littérature simultanément descriptive et critique... Visconti déclare avoir voulu faire passer le « mélodrame » (entendez : l'Opéra) dans la vie. Si tel est son propos, il y est parfaitement parvenu. *La Terre tremble* avait l'harmonie et la noblesse de l'Opéra ; *Senso* a la densité et le poids de la réalité. »

JACQUES DONIOL-VALCROZE *(Cahiers du Cinéma)* :

« ... Ce film stendhalien est aussi le premier film de Manet. »

CLAUDE GARSON *(L'Aurore)* :

« Les Italiens ont abandonné pour cette fois le style vériste dont ils sont les inventeurs et les champions pour nous plonger dans un sombre drame d'amour fait dans des studios décorés dans le plus froufroutant, le plus étouffant style Napoléon III. » *(Signalons à Mme Claude Garson que* Senso *a été tourné presque entièrement en décors naturels et que ce qu'elle prend pour des « studios » c'est, par exemple, la Villa Valmarane ou le théâtre de la Fenice ; par ailleurs, l'action se déroulant en 1866, les décors pouvaient difficilement être dans le style Henri II ou Louis XV.)*

ALIDA VALLI

FRANÇOIS VINNEUIL *(Dimanche Matin)* :

« Il y a Alida Valli... Toujours jolie. Mais avec tout le talent du monde, quelle vie pourrait-elle prêter à la marionnette dévergondée qu'on l'oblige à représenter sous la conduite d'un « metteur en scène » qui dirige ses acteurs comme au temps de *Cabiria* ? »

CLAUDE MAURIAC *(Le Figaro Littéraire)* :

« A une femme folle de désir (magnifiquement interprétée par Alida Valli) il laisse... etc. »

CHAMINE *(Bulletin de Paris)* :

« ... La remarquable Alida Valli qui sait passer en un instant de la plus pure beauté d'une jeune femme à la grimace terreuse et disloquée d'une folle. »

GEORGES SADOUL *(Les Lettres Françaises)* :

« Alida Valli, ailleurs attirante « présence », ici très grande actrice et la chaleur humaine en personne. »

ROBERT BENAYOUM *(Demain)* :

« La beauté troublante d'Alida Valli traverse en étrangère le tumulte de Senso. »

R.-M. ARLAUD *(Combat)* :

« Alida Valli présente, anime, explique son personnage avec un sens vrai du jeu et de la comédie... elle appartient à cet autre monde des Magnani, des Garbo. »

FRANCE ROCHE *(France-soir)* :

« Alida Valli donne au rôle de la comtesse une fureur désespérée qui a très peu d'équivalent au cinéma. »

GEORGES CHARENSOL *(Les Nouvelles Littéraires)* :

« *Alida Valli, que je ne suis pas loin de tenir pour la plus grande comédienne de* ce temps, et qui est extraordinaire dans les dernières scènes. »

CINEMONDE :

« Alida Valli est admirable : cet amour qui la conquiert et l'abat est visible, en elle, comme une chose. »

LOUIS CHAUVET *(Le Figaro)* :

« Le grand talent d'Alida Valli reste à peu près sans effet sur le personnage de Livia. »

J.-L. TALLENAY *(Radio-Cinéma)* :

« Alida Valli est dirigée de main de maître et fait une création étonnante. »

SIMONE DUBREUILH *(Libération)* :

« La seule erreur grave : Alida Valli ne devait pas, ne *pouvait* pas être la comtesse Serpieri. Trop jeune encore, trop ravissante, elle rend incompréhensible une part de l'attitude méprisante de Mahler. »

JEAN AUREL *(Arts-Spectacles)* :

« Alida Valli est très belle et souvent convaincante dans un rôle très difficile. »

ANDRE BAZIN *(France-Observateur)* :

« Alida Valli est sublime. »

JACQUES DONIOL-VALCROZE *(Cahiers du Cinéma)* :

« Alida Valli, sublime... »

CLAUDE GARSON *(L'Aurore)* :

« La comtesse Serpieri est Alida Valli, cette actrice qui nous fut révélée au temps de Mussolini et qu'Yves Allégret employa après la libération. » *(Bien qu'il ne porte pas de jugement quant au film, nous n'avons pas voulu priver nos lecteurs de cet admirable raccourci de la carrière d'Alida Valli.)*

FARLEY GRANGER

FRANÇOIS VINNEUIL *(Dimanche-Matin)* :

« ... On a trouvé moyen de dénicher un Américain, Farley Granger — car Senso est, bien entendu, un « coproduit » — qui représente le type accompli du gigolo méditerranéen, auquel le doublage prête une volubilité napolitaine. »

CHAMINE *(Bulletin de Paris)* :

« Le piteux séducteur, Farley Granger, a l'air assez niais. Il ressemble à Jean-Claude Pascal. »

JEAN AUREL *(Arts-Spectacles)* :

« Farley Granger, un acteur américain qui ne nous a jamais semblé très intéressant, se révèle parfait dans le rôle de Franz Mahler. »

J. DONIOL-VALCROZE *(Cahiers du Cinéma)* :

« Farley Granger, parfois défaillant... mais n'est-ce point le doublage ? »

CLAUDE GARSON (*L'Aurore*) :

« Le séducteur, c'est le jeune premier anglais, Farley Granger, dont le physique est parfait. » *(Signalons à Mme Claude Garson que Farley Granger, né le 1er juillet 1925 à San José (Californie) est américain 100 %.)*

CONCLUSIONS

A vrai dire, on ne peut vraiment tirer de conclusions d'un dossier de presse où s'affrontent des opinions fort opposées, tout au plus dégager les courants principaux. Ainsi pouvons-nous constater que :

1° Sont résolument pour *Senso* : Georges Sadoul, R.-M. Arlaud, France Roche, J.-L. Tallenay, Jean Aurel, Simone Dubreuilh (avec une grosse réserve à propos d'Alida Valli), André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze (avec une petite réserve sur Farley Granger) et Cinémonde.

2° Sont résolument contre : François Vinneuil, Louis Chauvet (qui accorde le talent à Alida Valli et, au film, quelques belles images) et Claude Garson.

3° Sont plutôt pour : Claude Mauriac (assez indécis) et Georges Charensol (contre le traitement du sujet, pour le style).

4° Sont plutôt contre : Chamine (contre le sujet, pour le style), Robert Benayoun (contre le sujet, pour le style), Jean Dutourd (contre le sujet, admire le style des scènes de bataille).

5° Alida Valli est presque unanimement reconnue comme une grande actrice.

Si l'on s'amusait à coter ainsi : 1 point aux résolument contre et aux résolument pour et 1/2 point aux plutôt pour et aux plutôt contre à ajouter, selon le cas, d'un côté ou de l'autre, on obtiendrait 10 pour et 6 1/2 contre.

Reste le cas de Mme Claude Garson. Passe encore de croire que Farley Granger est Anglais et à la rigueur de prendre d'authentiques palais italiens pour des décors, mais Mme Claude Garson réussit le prodige de faire tout son article sans prononcer le nom de Visconti ! Il semble bien que pour Mme Garson la critique soit un passe-temps comme autrefois l'aquarelle pour les jeunes filles. Cela évidemment ne regarde qu'elle et son directeur ; peut-être un peu le lecteur de *l'Aurore*... mais s'est-il jamais plaint ?

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle du cinéma

Rédacteurs en Chefs : A. BAZIN, J. DONIOL-VALCROZE et LO DUCA

Directeur-gérant : L. KEIGEL

25, Boulevard Bonne-Nouvelle - PARIS (2e)
R.C. Seine 326.525 B

Prix du numéro : 250 Frs (Etranger : 300 Frs)

Abonnement 6 numéros :		Abonnement 12 numéros :	
France, Union Française ..	1.375 Frs	France, Union Française ..	2.750 Frs
Etranger	1.800 Frs	Etranger	3.600 Frs

Tarifs spéciaux pour étudiants et ciné-clubs

Adresser lettres, chèque ou mandat aux CAHIERS DU CINEMA, 146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY 05-38).
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

FILMS SORTIS A PARIS DU 1er AU 28 FÉVRIER 1956

7 FILMS FRANÇAIS

Crèvecœur, film de Jacques Dupont, interprété par les officiers et les soldats du bataillon français. — On en a déjà que trop parlé.

Des gens sans importance, film d'Henri Verneuil, avec Jean Gabin, Françoise Arnoul, Yvette Etievant, Pierre Mondy, Paul Frankœur, Robert Dalban. — Voir critique page 50.

L'Inspecteur connaît la musique, film de Jean Josipovici, avec Viviane Romance, Jean Bretonnière, Claude Luter, Sydney Béchet. — Hélas, le spectateur aussi. Bonne musique de jazz.

La lumière d'en face, film de Georges Lacombe, avec Raymond Pellegrin, Roger Pigaut, Brigitte Bardot, Jean Debucourt. — « La tragédie de l'humiliation virile » disent les affiches. Tout un programme. Georges, routier accidenté, devient patron de bistrot « routier », épouse Brigitte Bardot imprudemment car les médecins lui interdisent de... consommer. Tout cela se terminera très mal. L'adorable et provocante Brigitte ne peut sauver l'entreprise de la médiocrité.

Le monde du silence, film en Eastmancolor de Jacques-Yves Cousteau et Louis Malle avec Frédéric Dumas, Albert Falco, les plongeurs et l'équipage de la « Calypso ». — Magnifique documentaire sous-marin. Les parties « jouées » sont parfois maladroites et inutiles. Mais que de merveilles par ailleurs.

Les salauds vont en enfer, film de Robert Hossein, avec Marina Vlady, Henri Vidal, Serge Reggiani, Robert Hossein, Jacques Duby, Marthe Mercadier, Robert Dalban. — Du danger, d'avoir tellement annoncé à grand bruit que Hossein avait du génie. Le début du film fait penser à *Brute Force*, la suite à *la Red...* mais sans le lyrisme de Dassin ou l'habilité de Fernandez. Pour le génie vous repasserez. Attendons le second film d'Hossein. Mais pour un mauvais départ, c'est un mauvais départ.

Si tous les gars du monde, film de Christian-Jaque, avec André Valmy, Jean Gaven, Marc Cassot, Georges Poujouly, Doudou Babet. — Clouzot devait réaliser ce film. Christian-Jaque a repris le projet. Est-il resté très près du découpage de Clouzot ? On le dit. Si oui, cela explique la déception. Il y avait du cruel » de l' « absurde » dans le scénario de Clouzot et Christian-Jaque traite tout cela dans la gentillesse et les bons sentiments. Résultat : cela ne grince pas au bon endroit et quand ça grince c'est involontairement. On ne peut pourtant que louer Christian-Jaque d'avoir suspendu les coloriages indignes de lui pour tenter cette entreprise sympathique.

10 FILMS AMERICAINS

Hollywood Burlesque (*Les danseuses de l'amour*), film américain de Golstone. — Les tristesses du striptease.

To Hell and Back (*L'Enfer des hommes*), film en Cinémascope et technicolor de Jesse Hibbs, avec Audie Murphy, Marshall Thompson, Charles Drake, Greeg Palmer. — Tout le monde est las des films de guerre.

Smoke Signal (*Le Fleuve de la dernière chance*), film de Jerry Hopper, avec Dana Andrews, Piper Laurie, Rex Reason. — Huit hommes et une femme poursuivis par les Indiens. Piper Laurie est très mignonne.

Norwthwest Passage (*Le Grand Passage*), film en technicolor de King Vidor, avec Spencer Tracy, Robert Young, Walter Brennan, Ruth Hussey. — Voir critique dans ce numéro page 51.

Helen of Troy (*Hélène de Troie*), film en Eastmancolor de Robert Wise, avec Rossana Podesta, Jacques Sernas, Sir Cedric Hardwicke, Stanley Baker, Torin Tachter, Niall McGinnis. — Les Américains se casseront toujours le nez sur la mythologie latine. La Grèce pour eux sera toujours Celte et leurs amoureux seront toujours Tristan et Yseult. Ils ont donc, une fois de plus, tourné le contraire de l'Illiade. Le dialogue est très souvent ridicule. Rossana Podesta n'était destinée en rien à jouer Hélène. Quelques belles scènes de bataille.

Far Horizons (*Horizons lointains*), film en technicolor et Vistavision de Rudolph Maté, avec Fred McMurray, Charlton Heston, Donna Reed, Barbara Hale, William Desmarest. — Mauvais « remake » de *Big Sky*. Comment avoir réussi à rendre ennuyeux ce très beau scénario ?

Violent Saturday (*Les Inconnus dans la ville*), film en Technicolor et en Cinémascope de Richard Fleicher, avec Victor Mature, Richard Egan, Stephen McNally, Virginia Leith, Ernest Borgnine. — Une petite ville, un cambiolage de banque et les ennuis quotidiens de chacun. Bonne réalisation mais scénario raté. Un insupportable petit garçon qui veut que son père soit un héros. Un savoureux personnage de banquier timide et voyeur.

I Died a thousand times (*La peur au ventre*), film de Stuart Heisler, avec Jack Palance, Shelley Winters, Lori Nelson, Lee Marvin. — Policier très ambitieux et très controversé. Heisler a sans doute visé trop haut.

House of Bamboo (*Maison de bambou*), film en technicolor et en Cinémascope de Samuel Fuller, avec Robert Ryan, Robert Stack, Shirley Yamaguchi, Cameron Mitchell. — Voir critique dans ce numéro page 49.

The Shanghaï Story (*Terreur à Sanghaï*), film de Frank Llyod, avec Edmond O'Brien, Ruth Roman, Richard Jaeckel. — Retour d'un vétéran : Frank Llyod. On lui aurait souhaité de meilleures conditions et un meilleur sujet que cette faible histoire d'internés en Chine.

2 FILMS ALLEMANDS

Der Teufel General (*Le général du diable*), film de Helmut Kautner, avec Curd Jurgens, Victor de Kowa, Karl John, Eva Ingeborg Scholz. — Voir critique dans ce numéro page 47.

08/15 s'en va-t-en guerre, film de Paul May, avec J. Fuschberger O.E. Hasse, Rolf Kutschera, E. Schrenk. — *Voir critique dans notre prochain numéro.*

2 FILMS ITALIENS

Vestire gli Ignudi (*Vêtir ceux qui sont nus*), film de Marcello Pagliero, avec Pierre Brasseur, Eleonora Rossi Drago, Gabriele Ferzetti. — Voir critique dans notre prochain numéro.

Senso, film en Technicolor de Luscino Visconti, avec Alida Valli, Farley Granger, Massino Girotti. — Voir critique dans notre numéro 56.

1 FILM JAPONAIS

La princesse Sen, film en Technicolor de Keigo Kimura, avec Machiko Kyo, Raizo Ichikawa, Chieko Higashiyama. — Belles couleurs, réalisation soignée, bonne interprétation, etc., mais c'est toujours la même histoire et l'on s'ennuie un peu.

3 FILMS ANGLAIS

A Prize of Gold (*Hod up en plein ciel*), film en Technicolor de Mark Robson, avec Richard Widmark, Mai Zetterling, Nigel Patrick. — Widmark joue les Saint Bernard dans les nuages sans réussir à nous intéresser.

The Lady Killers (*Tueurs de dames*), film en Technicolor de Alexander Mackendrick, avec Alec Guiness, Cecil Parker, Herbert Lom. — Certains raffolent de ce genre d'humour. Ils seront servis. Aucun rapport avec *M. Verdoux*.

Lilacs in the Spring (*Voyage en Birmanie*), film de Herbert Wilcox, avec Anna Neagle, Errol Flynn, David Farrar, Kathleen Harrisson, Peter Graves. — Petit film de music-hall. Amateurs d'exotisme s'abstenir : il n'y a dans le film aucun voyage en Birmanie.

1 FILM RUSSE

La Cigale, film soviétique en Souvcolor de Sergeï Samsonov avec Ludmilla Tselikovskaia et Bondartchouk. — Voir critique dans ce numéro page 44.

Le Directeur-Gérant : L. Keigel.

Imprimerie Centrale du Croissant, Paris — Dépôt légal : 2e trimestre 1956.